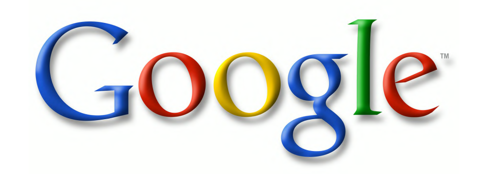


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

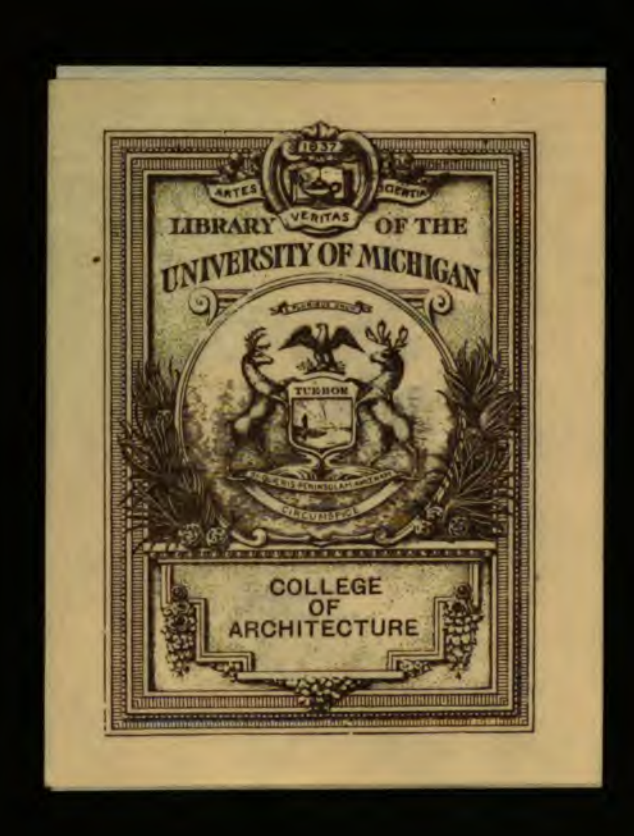
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`


B 475267
Digitized by Google



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE



Google



Digitized by Google

Architectural
Library
NA
2510
.H24

Gefamtanordnung und Gliederung des »Handbuches der Architektur« (zugleich Verzeichnis der bereits erfchienenen Bände, bezw. Hefte) find am Schluffe des vorliegenden Bandes zu finden.

Jeder Band, bezw. jeder Halbband und jedes Heft des »Handbuches der Architektur« bildet auch ein für fich abgefchloffenes Buch und ift einzeln käuflich.

Digitized by Google

HANDBUCH

DER

ARCHITEKTUR.

Unter Mitwirkung von

Oberbaudirektor
Profeſſor Dr. **Joſef Durm**
in Karlsruhe

und

Geh. Regierungs- u. Baurat
Profeſſor **Hermann Ende**
in Berlin

herausgegeben von

Geheimer Baurat
Profeſſor Dr. **Eduard Schmitt**
in Darmſtadt.

Zweiter Teil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

7. Band:

Die Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland,

Holland, Belgien und Dänemark.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG (A. KRÖNER).
STUTTGART 1900.


Digitized by Google

DIE

BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER TEIL.

---

7. Band:

Die Baukunft der Renaiffance in Deutfchland, Holland, Belgien und Dänemark.

Von **Guftav von Bezold,**

erftem Direktor des Germanifchen National-Mufeums in Nürnberg.

Mit 340 in den Text eingedruckten Abbildungen, fowie 7 in den Text eingehefteten Tafeln.

STUTTGART 1900.

ARNOLD BERGSTRÄSSER VERLAGSBUCHHANDLUNG

A. KRÖNER.

Digitized by Google

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Druck der Union Deutſche Verlagsgeſellſchaft in Stuttgart.

Digitized by Google

INHALTS-VERZEICHNIS.

Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark.

Verzeichnis

der in den Text eingehefteten Tafeln.

Digitized by Google

153882

Digitized by Google

VORWORT.

> Wie er sich sieht so um und um,
> Kehrt es ihm fast den Kopf herum,
> Wie er wollt Worte zu allem finden?
> Wie er möcht so viel Schwall verbinden?
> Wie er möcht immer mutig bleiben,
> So fort zu singen und fort zu schreiben?
>
> *Goethe*, Hans Sachsens poetische Sendung.

Die erste Darstellung der Renaissance in Deutschland hat zu Anfang der siebenziger Jahre *W. Lübke* gegeben. Seine »Geschichte der deutschen Renaissance« (Stuttgart 1873) ist zwar keine Geschichte, sondern eine Statistik der Denkmäler; aber sie war und ist noch heute die Grundlage für die weitere Bearbeitung. Diese mufste in der Folge einerseits auf die Aufnahme der Denkmäler, anderseits auf historische Einzeluntersuchungen gerichtet sein. Für die Aufnahme der Denkmäler wurde in der »Deutschen Renaissance« von *A. Ortwein & Scheffers* (Leipzig 1871—87) ein Sammelpunkt geschaffen. Leider ist das grofse Werk nach Anlage und Ausführung völlig systemlos und in der zeichnerischen Behandlung höchst ungleichwertig. Für den Historiker ist der Mangel an Grundrissen und Schnitten sehr empfindlich. An die deutsche Renaissance schliefst sich »Die Renaissance in Belgien und Holland« (Leipzig 1883—91) an. Auch bei diesem Unternehmen kommt die wissenschaftliche Seite zu kurz; aber die Aufnahmen von *F. Ewerbeck*, im Verein mit wenigen Mitarbeitern angefertigt, sind vortrefflich gezeichnet. Die »Denkmäler deutscher Renaissance« von *K. E. O. Fritsch* (Berlin 1880—91) sind gut ausgewählt und sehr schön dargestellt. Ihnen schliefsen sich die »Denkmäler der Renaissance in Dänemark« von *S. Neckelmann* (Berlin 1888) an. Einzelne Hauptwerke und Gruppen haben auch schon eine monographische Behandlung gefunden. Eine vollständige Sammlung des Materials werden die Denkmäler-Inventare bringen, welche in ganz Deutschland in Arbeit sind. Weniger vorgeschritten ist der Stand der wissenschaftlichen Bearbeitung. Es fehlt ja keineswegs an Einzeluntersuchungen; aber sie sind noch sehr lückenhaft, und die Künstlergeschichte, die für die Renaissance schon von erheblicher Wichtigkeit ist, ist kaum noch in Angriff genommen.

Nach *Lübke* hat noch *R. Dohme* in seiner »Geschichte der deutschen Baukunst« (Berlin 1887) eine zusammenfassende Übersicht der Renaissance gegeben. *Dohme* hat die Schwierigkeiten, welche der Stoff einer klaren Anordnung bietet, nicht ganz überwunden; aber er hat die Hauptrichtungen der Renaissance Deutschlands richtig erkannt. Man kann auch heute noch nicht viel weiter

Digitized by Google

kommen, als er. So ist es nach dem Stande der Vorarbeiten jetzt nicht angezeigt, in eine untersuchende historische Arbeit über die Renaissance in Deutschland einzutreten.

Meine Arbeit ist demnach auch nicht untersuchend, sondern darstellend; sie wendet sich an Architekten, nicht an Kunsthistoriker. Der Architekt verlangt Würdigungen der Kunstwerke, keine genealogischen Ableitungen.

Auch eine rein darstellende Behandlung der Renaissance in Deutschland stöfst auf grofse Schwierigkeiten. Wohl sind die stilistischen Hauptrichtungen leicht wahrzunehmen und längst erkannt; aber innerhalb derselben scheiden sich wieder viele kleine Strömungen, welche schwer zu charakterisieren sind. Der ganze Gegenstand widerstrebt einer anschaulichen Darstellung in Worten. Der Renaissance in Deutschland fehlt die folgerichtige Entwickelung nach einem Ziele; sie ist nicht einfach. Man mag den Stoff gruppieren, wie man will, die Einteilung bleibt stets mehr oder weniger unzutreffend; sie wird namentlich bestimmter scheiden, als es dem Gegenstand entspricht. Die gewählte Einteilung ist mir nach längeren Erwägungen als die beste erschienen, ob mit Recht, mögen andere entscheiden.

Die formale Behandlung verlangt, dafs aus der unabsehbaren Fülle des Stoffes, die nur vereinzelte Höhepunkte aufweist, nur eine beschränkte Zahl von Denkmälern ausgewählt und besprochen werde. Je mehr Denkmäler Besprechung finden, desto verschwommener und ungeniefsbarer mufs die Darstellung werden; denn unsere ästhetische und technische Terminologie reicht nicht entfernt aus, um eine so grofse Menge von Bauwerken verwandten und doch verschiedenen Charakters ausreichend zu charakterisieren, um so weniger, als es sich meist um Werke von mittlerer Bedeutung handelt. Die Besprechung darf sich aber auch nicht auf wenige hervorragende Denkmäler beschränken; der Leser mufs den Eindruck gewinnen, dafs ihm eine nicht sehr hohe, doch aber reiche Kunstepoche vorgeführt wird.

Das Wort wird allenthalben durch das Bild unterstützt. Die beigegebenen Abbildungen haben nur den Zweck, den Text zu entlasten und zu erläutern; sie wollen das Studium gröfserer Aufnahmewerke nicht überflüssig machen und nicht als Vorlagen für die Praxis gelten.

In der Beurteilung der ganzen Epoche, wie der einzelnen Werke, habe ich die möglichste Objektivität angestrebt; ich habe die künstlerischen Absichten und den Grad, bis zu welchem das Beabsichtigte erreicht ist, zu erkennen gesucht und darauf mein Urteil gegründet. Dafs es von meinen Anschauungen über das Wesen der monumentalen Baukunst beeinflufst ist und dafs ich der deutschen Renaissance Monumentalität im höchsten Sinne nicht zuerkenne, wird allenthalben ersichtlich sein. Andere mögen hierüber anders denken. Ganz frei von Subjektivität ist keine lebendige Kunstanschauung.

Nürnberg, im August 1899.

Gustav von Bezold.


Digitized by Google

3. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark.

Von GUSTAV VON BEZOLD.

A. Historischer Überblick.

1. Kapitel.

Vorbedingungen und allgemeine Übersicht.

1. Allgemeine Verhältnisse.

Die erste Hälfte des XIII. Jahrhundertes ist die Blütezeit des deutschen Mittelalters. Das Kaisertum war auf der Höhe seiner Entwickelung angekommen; im Kampfe mit dem Papsttum war es erstarkt; in diesem Kampfe ging es unter. Der Sturz der Hohenstaufen ist der Wendepunkt zum Niedergang. Ungeheuere Opfer waren der Idee der Weltmonarchie gebracht und darüber das positive Ziel, die feste Begründung eines nationalen Königtums, das sich auf eine starke Hausmacht stützen konnte, versäumt worden. Nun kamen neue Gewalten, das territoriale Fürstentum, städtische Konföderationen empor; der König war nicht mehr Herrscher, sondern nur mehr der Vorstand dieser Mächte und von ihnen abhängig. Jede dieser Korporationen verfolgte ihre eigenen Zwecke, und ihr Eigenwille vereitelte die schwachen Versuche zu einer gemeinsamen Verfassung. Im allgemeinen Ringen aufstrebender und niedergehender Gewalten ist die aufsteigende Entwickelung der Städte im XIV. Jahrhundert die bedeutsamste und folgenreichste Erscheinung. Reich durch ausgedehnten Handel erwächst das Bürgertum zu stolzer Eigenart; praktisch ist sein Sinn gerichtet; er ist nicht kleinlich; aber ideale Ziele liegen ihm ferne. So hat das Bürgertum in den nächsten Jahrhunderten bestimmend auf den Charakter der deutschen Kultur eingewirkt.

Auch die Kirche hatte den Höhepunkt ihrer Macht überschritten. In den Kämpfen mit dem Imperium hatte es sich nicht um Existenzfragen gehandelt; die Berechtigung beider Gewalten wurde von keiner Seite bestritten; nur um ihre Abgrenzung drehten sich die jahrhundertelangen Kämpfe, welche gemäfs den mittelalterlichen Anschauungen von der göttlichen Weltordnung nur mit dem Siege der Kirche endigen konnten. *Friedrich II.* war der letzte grofse Gegner; mit seinem Tode war der Kampf entschieden.

Wenn auf die höchste Machtentfaltung der Kirche unter *Innocenz III.* verhältnismäfsig rasch ein Rückschlag folgte, so ist dies nicht allein in ungünstigen äufseren Verhältnissen begründet, sondern es treten jetzt Ideen auf,

Digitized by Google

welche sich gegen das Wesen der mittelalterlichen Kirche selbst richten. Vielleicht stehen schon die Mystiker des XIV. Jahrhundertes nicht mehr völlig auf dem Boden des alten Kirchentums; durch *Petrus Waldus* und die Albigenser, durch *Wicleff* und *Hufs* traten Spaltungen ein; durch *Luther* kam es zum endgültigen Bruch.

Eine Begleiterscheinung dieser religiösen, politischen und sozialen Verhältnisse ist das Sinken der Kultur. In dem Mafse, als die Bedeutung des Imperiums und des Laienadels schwindet, in dem Mafse, als die alten Mönchsorden an Einflufs verlieren, verblafst die ideell und formal hohe Bildung des XIII. Jahrhundertes. Verrauscht ist der hohe Idealismus, der die phantastische Unternehmung der Kreuzzüge hervorgerufen hatte, verklungen die Lieder von den Nibelungen, von *Parzival*, von *Tristan* und *Isolde*, erloschen der monumentale Sinn, der die Dome von Limburg und Magdeburg, die Figuren der goldenen Pforte, des Bamberger und Naumburger Domes geschaffen hatte.

Die Bestrebungen des XIV. Jahrhundertes sind unmittelbar praktische, auf reale und beschränkte Ziele gerichtet. Diese Gesinnung ist allen Ständen gemein und fördert das Eintreten einer städtisch-bürgerlichen Kultur an Stelle der höfisch-ritterlichen des XIII. Jahrhundertes. Bürgerlich bleibt die deutsche Kultur durch das ganze XVI. Jahrhundert, ja bis zum dreifsigjährigen Kriege. der überhaupt alle höheren Bestrebungen lähmt, und während dessen die Renaissancebewegung in Deutschland ihren Abschlufs findet. In dem Aufstreben des Bürgertums offenbart sich viel harte Tüchtigkeit, sowohl in der inneren Verfassung der Städterepubliken, wie in den auswärtigen Unternehmungen. Wie grofsartig ist die Organisation der Hansa; welche Bedeutung hat der Handel nach Italien und der Levante wie nach beiden Indien! In den Kreisen der Handel treibenden Patrizier regt sich auch der wissenschaftliche Sinn, der zunächst den exakten Wissenschaften zugewandt ist. Mathematik, Geographie und Astronomie haben in diesen Kreisen wesentliche Förderung gefunden.

2. Charaktor der deutschen Kunst im späteren Mittelalter und in der Renaissance.

Reichtum und Macht der Bürger mufsten auch der Kunst zu gute kommen; doch neben den Kirchenbauten entstehen schon im XIV. und XV. Jahrhundert stattliche öffentliche Gebäude für profane Zwecke, und Anlage und Ausstattung des Bürgerhauses werden geräumiger und reicher. Im XVI. und XVII. Jahrhundert tritt der Kirchenbau vollends zurück. Bürgerlich ist die Kunst dieser Jahrhunderte; wahrhaft monumentale Werke sind in Deutschland im XIV. und XV. Jahrhundert nur wenige entstanden, und kaum eines reicht an die Kunsthöhe des XIII. Jahrhundertes heran. Der Ausdruck bürgerlich bedarf auf die Kunst angewandt näherer Bestimmung. Er enthält zunächst eine Beschränkung, indem er die gesamte stilstrenge Idealkunst ausschliefst; er ist deshalb nicht gleichbedeutend mit volkstümlich. Auch dieser Begriff ist ein weiterer. Ein volkstümliches Kunstwerk kann im höchsten Sinne ideal sein; ein bürgerliches ist realistisch oder verfolgt bestimmte äufsere Zwecke. Wohl aber ist das bürgerliche Kunstwerk volkstümlich, insofern es gemeinfafslich ist. Das Gestalten aus einem bestimmten Zweck und das Innehalten in der Arbeit der formalen Durchbildung, wenn dieser Zweck erreicht ist, ist nun für die Baukunst kein Vorwurf; ja es ergeben sich daraus gewisse Vorzüge. Solche Werke sprechen ihre Bestimmung klar aus und haben eine innere Wahrheit, welche bei einem überspannten Streben nach Monumentalität nicht selten verloren geht.

Die Kunst des späteren Mittelalters, wie die der Renaissance in Deutschland entspricht einer mittleren Höhe der Bildung; sie ist wahr und gesund, oft derb,

Digitized by Google

oft von gemütvoller Wärme; aber der hohe Flug der Phantasie, die äufserste Tiefe der Empfindung fehlen ihr ebenso, wie die letzte formale Vollendung. Damit steht die Freude an überreichem, nicht stets organisch motiviertem Schmuck in Zusammenhang, der namentlich im XVI. Jahrhundert in der Innenarchitektur und im Kunstgewerbe eine Schönheit erreicht, die der hohen Kunst dieser Zeit fast ausnahmslos versagt bleibt. Es ist die Kunst eines reichen und blühenden, nicht die eines kleinlichen Bürgertums, und sie zeigt dieses von seiner tüchtigen, von seiner menschlich schönen Seite.

Dafs auch in dieser Periode da und dort Werke von hoher Monumentalität entstanden sind, bedarf wohl kaum der Erwähnung; sie sind allgemein bekannt. Hier aber handelt es sich darum, den allgemeinen Charakter der Epoche zu bestimmen.

Einen höheren Aufschwung nimmt im XV. Jahrhundert die Kunst in Burgund und in Flandern unter *Claux Sluter* und den Brüdern *van Eyck.* Aber diese Meister sind ihrer Zeit weit vorangeeilt, und die folgenden Künstlergenerationen vermögen die Kunsthöhe, welche sie in einem Anlaufe gewonnen hatten, nicht festzuhalten. Die glänzende Episode des burgundischen Hofes geht rasch zu Ende; ihre Ritterlichkeit ist doch fast ein Zerrbild des alten Rittertums. Das Ungewöhnliche und Auffallende war es, was hier gefiel; nicht das mafsvoll Schöne, sondern die bewufste Eleganz. Die Einflüsse, welche von diesem Hofe in das Volk drangen, konnten nur verwirrend wirken. Vom burgundischen Hofe ging die Verwilderung der Tracht im XV. Jahrhundert aus, und wenn eine genaue Betrachtung in der Kunst des späteren XV. Jahrhundertes weit mehr Manier findet, als wir gemeinhin annehmen, wenn sich vieles als konventionell erweist, was uns auf den ersten Blick als tiefe Empfindung erscheint, so ist vielleicht auch dafür der burgundische Hof verantwortlich.

3.
Vorherrschen des Malerischen.

Der bürgerliche Charakter der ganzen Epoche ist eine Vorbedingung für das Wesen der deutschen Renaissance; eine zweite ist die seit dem Auftreten der Brüder *van Eyck* entschiedene Vorherrschaft der Malerei gegenüber den anderen bildenden Künsten; sie bringt es mit sich, dafs das Gefühl für eine streng architektonische, wie für eine rein plastische Komposition in hohem Mafse zurücktritt. Allenthalben, und nicht zum wenigsten in der Baukunst, ist das Streben nach malerischer Wirkung sichtbar. Die gotische Baukunst geht im XV. Jahrhundert ihrem Ende entgegen; sie hat, wie alle Baustile, ihren Barock, der die Richtung auf das Malerische nimmt. Er spielt mehr als der anderer Epochen mit handwerksmäfsigen Künsteleien, mit gewundenen Reihungen, flamboyantem Mafswerk und anderen Kunststücken der Steinmetztechnik. Das einst so lebensvolle Laubwerk des Ornaments ist schematisch geworden, bietet aber reichen Wechsel von Licht und Schatten und erfüllt seinen dekorativen Zweck. Vor allem aber zeigt sich die Abwendung vom struktiv organischen Grundprinzip des Stiles darin, dafs nunmehr die Mauerfläche wieder ein bestimmendes Element in der ästhetischen Erscheinung des Bauwerkes wird. Im ganzen macht sich der Kunstcharakter der Zeit in diesen spätgotischen Werken von seiner unangenehmen Seite fühlbar.

4.
Stil der Plastik und Malerei.

Unter der Vorherrschaft malerischer Kunstauffassung entwickelt sich in der deutschen Plastik des XV. Jahrhundertes jener wunderliche, widerspruchsvolle Schnitzstil, der, namentlich in Oberdeutschland, wieder nachteilig auf die Malerei zurückwirkte. Beide Künste stehen im Banne eines harten Formalismus, den alle Schärfe der Naturbeobachtung, alle Tiefe der Empfindung nicht


Digitized by Google

zu brechen vermag. Denn noch haftet die Beobachtung am einzelnen; die Empfindungen finden im Gesicht, wie in den schroffen und eckigen Bewegungen der Glieder einen tiefen und wahren, aber selten ganz freien Ausdruck. In den Werken der grofsen Niederländer, vor allem in denjenigen des *Quentin Massys*, in denen der oberdeutschen Bildhauer, des älteren *Syrlin*, *Riemenschneiders*, des Meisters der Blutenburger Apostel, und der grofsen Nürnberger *Veit Stofs* und *Adam Kraft*, sehen wir das Ringen nach stilvoller Naturauffassung; aber diese Meister können sich noch nicht über die formalen Traditionen ihrer Zeit erheben.

5. Anfänge der Renaissance in der Malerei und Plastik.

Da kommt um die Wende des XV. Jahrhundertes die Lösung durch die Berührung mit der italienischen Renaissance. Ihre Einwirkungen kommen zunächst mehr der Malerei und Plastik als der Architektur zu gute.

Vereinzelt kommen Renaissanceformen bei den nordischen Malern schon seit der Spätzeit des XV. Jahrhundertes vor; doch darauf kann es nicht ankommen; die Frage ist vielmehr die, wann tritt an die Stelle des auf das Einzelne gerichteten Realismus des späteren XV. Jahrhundertes eine freiere Auffassung der Natur im ganzen? Hierfür ist der Zeitpunkt der Beginn des XVI. Jahrhundertes, und *Hans Burgkmair* ist der erste deutsche Meister, der sich diese Auffassung zu eigen gemacht hat.

6. *Hans Burgkmair.*

Burgkmair steht an Tiefe der Empfindung hinter *Dürer*, an freier Gröfse der Behandlung hinter dem jüngeren *Holbein* zurück; aber er erfreut sich einer bedeutenden formalen Begabung, die ihm mühelos den Übergang zu einem neuen Stil gewinnen läfst. Der Einflufs der Italiener ist unverkennbar; ja es mufs angenommen werden, dafs *Burgkmair* vor 1500 in Oberitalien war. Er ist der erste Deutsche, der auch die Dekorationsformen der Renaissance in umfassender und konsequenter Weise verwendet.

Fast gleichzeitig dringt *Burgkmair*'s Mitbürger, der ältere *Holbein*, zu einer ähnlichen geläuterten Naturauffassung durch, und auch er wendet die Zierformen der Renaissance an. Wenige Jahre später ist Augsburg der erste Mittelpunkt der Renaissance in Deutschland.

7. *Hans Holbein d. J.*

In Augsburg, an des Vaters Werken und unter seiner Anleitung, hat auch der jüngere *Hans Holbein* seine Laufbahn begonnen. Schon mit 18 Jahren wandte er sich nach Basel, und wahrscheinlich besuchte er 1518 von Luzern aus Oberitalien, wenigstens Como und Mailand. Von dieser Zeit an schliefst er sich enger an die italienische Renaissance an; aber ein glückliches Naturell bewahrt ihn vor dem Aufgehen im italienischen Stil. Unter allen deutschen Meistern des frühen XVI. Jahrhundertes ist *Holbein* der einzige, der sich den Geist der Renaissance in voller Kongenialität angeeignet hat, der einzige auch, der derselben ganz frei gegenübersteht. Dies gilt nicht allein von seiner Naturauffassung, sondern ebenso von seiner Ornamentik. Wenn der Begriff Renaissance in seinem vollen Umfange auf die deutsche Kunst des XVI. Jahrhundertes nur in seltenen Fällen anwendbar ist, auf *Holbein*'s Ornamententwürfe findet er Anwendung, und doch ist es nicht italienische, sondern in vollem Sinne deutsche Renaissance. Obwohl wesentlich kunstgewerblich, lassen uns diese Zeichnungen ahnen, was bei günstigen Verhältnissen unter der Hand einer Generation hochgesinnter Künstler aus der deutschen Architektur des XVI. Jahrhundertes hätte werden können. Es fehlte nicht nur an solchen, es fehlte, wenigstens in der Frühzeit, auch an Auftraggebern; wir begegnen auch hier wieder der Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse.

Digitized by Google

Holbein's Formgebung ist von königlichem Adel; er hat darin in der deutschen Kunst nicht seinesgleichen; Wollen und Können halten sich völlig die Wage.

8. Peter Vischer.

Am nächsten kommt ihm in den genannten Qualitäten *Peter Vischer*. Auch er ist eine vollkommen abgeklärte Künstler-Individualität; doch sind seine Ziele minder hohe, was nicht nur in der inneren Veranlagung beider Künstler, sondern auch in ihrem verschiedenen Lebensgange begründet ist. *Holbein* ist in den Anschauungen der Renaissance aufgewachsen; frühzeitig hat er Italien gesehen und später in England in gröfseren und weiteren Verhältnissen sich bewegt, als sie das Deutschland des frühen XVI. Jahrhundertes bot. *Vischer* beharrt in der reichsstädtischen Sphäre. Seine ersten Arbeiten sind ganz gotisch; doch kündigt sich in der Behandlung der Figuren der neue Stil, das Streben nach stilvoller Vereinfachung, schon an dem 1477 vollendeten Grabmal des Erzbischofs *Ernst* im Dome zu Magdeburg an. In seinem berühmten Hauptwerke, dem *Sebaldus*-Grabe in Nürnberg, wirken Gotik und Renaissance in reizvoller Weise zusammen. Hier waltet eine unerschöpfliche Fülle der Phantasie; eine Menge der reizendsten Einzelheiten schmücken das Werk; aber die volle Klarheit des Aufbaues ist nicht erreicht. Dagegen stehen die Figuren der Apostel auf einer Höhe, wie sie die deutsche Plastik seit dem XIII. Jahrhundert nicht mehr erreicht hatte; sie leisten den strengsten Kunstgesetzen der Plastik Genüge. Ebenso lebt in den Reliefs aus der Legende des Heiligen der seit Jahrhunderten verlorene reine Reliefstil wieder auf. In *Vischer*'s späteren Werken ist der überquellende Reichtum der Erfindung einem strengen Mafshalten gewichen. Im Aufbau, wie in der Dekoration finden die Formen der Früh-Renaissance in sorgfältiger Ausführung ausschliefslich Verwendung.

Über *Vischer*'s Lebensgang wissen wir wenig. Vergleichen wir seine Jugendwerke mit denjenigen seiner reifen Jahre, so ist eine folgerichtige Ausbildung einer natürlichen plastischen Veranlagung nicht zu verkennen. Wo und wie er aber mit den Formen der Renaissance bekannt und vertraut wurde, wissen wir nicht. Das *Sebaldus*-Grab scheint mir auf eine Berührung mit der burgundischen oder flandrischen Früh-Renaissance hinzuweisen; der stilistischen Analogien sind mancherlei.

Dem sei nun wie ihm wolle, *Vischer*'s ruhige Klarheit mufste ihn notwendig der Renaissance zuführen, sobald er von ihr näher berührt wurde.

9. Albrecht Dürer.

Ganz anders und keineswegs so einfach ist *Albrecht Dürer*'s Verhältnis zur Renaissance. *Dürer* ist ohne Frage die mächtigste Persönlichkeit der gesamten deutschen Kunstgeschichte. Sein Blick erfafst die ganze Welt der Erscheinungen und erforscht sie mit der liebevollsten Gründlichkeit; aber die Wiedergabe ist bei aller Schärfe der Beobachtung nicht objektiv, wie bei *Holbein*, sondern stark persönlich gefärbt; dasjenige, worauf es ihm ankommt, wird hervorgehoben, und die Charakteristik wird zuweilen bis zur Schroffheit gesteigert; die Spuren der intensivsten geistigen Arbeit, der lebhaftesten Erregung der Phantasie durch den Gegenstand treten überall zu Tage, und eine unergründliche Tiefe der Empfindung spricht aus seinen Werken, am unmittelbarsten aus seinen Handzeichnungen.

Dürer hat seine Lehrzeit in der Werkstatt *Michel Wohlgemuth*'s durchgemacht und aus der Schule bleibende Eindrücke in das Leben mitgenommen. Gewisse formale und technische Eigentümlichkeiten der Schule hat er auch in den Zeiten seiner reifsten Meisterschaft nicht überwunden. Sein künstlerisches Empfinden wurzelt in der deutschen Spätgotik.

Digitized by Google

Und doch ist er ein Mann der Renaissance wenigstens darin geworden, dafs er das eingehendste Naturstudium zur Grundlage seiner Kunst machte und dafs er sich über das Wesen der Kunst auch durch Reflexion klar zu werden suchte.

Auf die Natur als Lehrmeisterin mufste ihn schon sein klarer Blick hinweisen; gefördert wurde die Einsicht, dafs der Künstler von ihr ausgehen und immer wieder auf sie zurückgreifen müsse, durch die Berührung mit der italienischen Renaissance. *Dürer* kam schon um 1491 nach Oberitalien und Venedig und hat sicher nicht nur die Werke der grofsen Meister, vor allem diejenigen des *Giovanni Bellini* und des *Andrea Mantegna*, gesehen, sondern auch in die Studienmethode der Italiener Einsicht gewonnen. Volle Freiheit und Reife hat ihm aber doch erst die zweite italienische Reise 1505 gebracht. Die Studien zum *Heller*'schen Altar und andere gleichzeitige Zeichnungen bekunden ein vollkommen durchgebildete und fertige Naturauffassung, und die Komposition dieses Altarbildes, wie des Allerheiligenbildes, entsprechen in ihrer symmetrischen Massenverteilung den strengen Grundsätzen der Italiener. So hatte noch kein deutscher Maler komponiert. *Dürer* hat diese Richtung zunächst nicht weiter verfolgt; Zeichnungen und Kupferstiche sind in den nächsten Jahren in grofser Zahl entstanden; aber so grofs er sich auch in diesen kleinen Blättern zeigt, so lieb sie uns sind, lassen sie doch bedauern, dafs es ihm nicht vergönnt war, monumentale Werke auszuführen. Auch an diesen kleinen Arbeiten bildete er sich unablässig weiter und gab gegen Ende seines Lebens in den Bildern der vier Apostel sein Höchstes.

Dürer hat sich die künstlerischen Grundsätze der Italiener angeeignet, nicht ihre Formgebung; er ist durchaus selbständig geblieben. Stets sich selbst getreu, hat er sich mit rastlosem Fleifse zur einfachen Gröfse der vier Apostel durchgerungen; alles Kleinliche ist völlig überwunden.

Auf tektonischem Gebiete gelang ihm ein Gleiches nicht; er pflegte dieses Gebiet auch nur nebenbei. Sein tektonisches Gefühl ist nicht so unfehlbar, wie dasjenige *Holbein*'s; weder die Proportionen noch die Abfolge der Glieder bewegen sich frei innerhalb der Schranken fester Kunstgesetze. Zu berücksichtigen bleibt wohl, dafs *Dürer*'s Entwürfe (die Ehrenpforte, der Triumphwagen u. a.) nur Zeichnungen sind, bei welchen auf das Material der Ausführung keine Rücksicht genommen ist, weil sie überhaupt nicht zur Ausführung bestimmt sind. Aber wie anders hat *Holbein* in ähnlichen Fällen entworfen; er ist ganz frei von den Schrullen und Bizzarrerien *Dürer*'s. Wenn *Dürer* in der Unterweisung zur Messung mit Zirkel und Richtscheit schreibt: »So ich aber jetzt vornehme eine Säule oder zwei lehren zu machen zur Übung für die jungen Gesellen, so bedenke ich des Deutschen Gemüt; denn gewöhnlich möchten alle, die etwas Neues bauen wollen, auch eine neue Form dazu haben, die zuvor nie gesehen war,« so bezeichnet er damit den Grund seiner tektonischen Schwäche, wie derjenigen seiner Landsleute. Sie schaffen Reizendes im Einzelnen; aber sie sehen den Wald vor Bäumen nicht. *Dürer* hat auch in seinem Ornamentstil der Renaissance nur geringe Zugeständnisse gemacht. Sein Ornament im Gebetbuch *Maximilian*'s, am Landauer Altar und anderwärts ist durchaus individuell und von eigenartiger Schönheit; aber es ermangelt der vollen Freiheit und Elastizität der Linienführung.

10. Kleinmeister.

Die auf die grofsen Meister des beginnenden XVI. Jahrhundertes folgende Künstlergeneration steht schon ganz auf dem Boden der Renaissance. Neben

Digitized by Google

und nach dem jüngeren *Holbein* wirken *Manuel Deutsch* und *Urs Graf; Peter Vischer*'s Söhne führen des Vaters Stil in freierer Weise weiter; an *Dürer* schliefsen sich mehr der Zeit als dem Wesen nach die Kleinmeister an. Unter ihnen ist *Peter Flötner*, ein vielseitiges und bewegliches Talent, wohl der bedeutendste, wie der selbständigste. Sie haben namentlich durch ihre Kupferstiche gewirkt. Ihr Ornament ist von der oberitalienischen und französischen Renaissance abgeleitet, oft sehr ansprechend, aber selten so schwungvoll wie das italienische. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dafs diese kleinen Blätter für die Verbreitung der Renaissance, wie für ihren auf weite Gebiete gleichen oder ähnlichen Formencharakter mit bestimmend waren. Darin liegt wohl auch die geschichtliche Bedeutung der Kleinmeister. Ihre Vorgänger erreichen sie allesamt nicht; mit dem Tode *Peter Vischer*'s und *Albrecht Dürer*'s und mit *Holbein*'s Wegzug geht für Deutschland der grofse Stil in Plastik und Malerei zur Rüste. Dafs aber die grofsen Anfänge der Renaissance in diesen Künsten keine würdige Folge hatten, ändert nichts an der Thatsache, dafs die genannten Meister wirklich einen neuen Stil herbeigeführt haben. Die Naturauffassung der nordischen Kunst ist im XVI. Jahrhundert eine andere und eine höhere, als im XV.

11.
Architektur.

Nicht das Gleiche gilt von der Architektur. Auch sie macht vom zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhundertes an eine grofse Wandelung durch; aber diese begreift zunächst nur die formale Ausgestaltung, nicht die Komposition und Konstruktion. Die Dekorationsformen der Renaissance dringen von Süden und Westen ein; aber die Prinzipien der Komposition, die klare Gesetzmäfsigkeit der italienischen Renaissance bleiben den deutschen Meistern verschlossen.

12.
Verhältnis zur italienischen Renaissance.

Wir betrachten die italienische Renaissance als den Raumstil κατ' ἐξοχήν und wollen mit dieser Bezeichnung ausdrücken, dafs in ihr die Raumgestaltung weniger durch tektonische, als durch ästhetische Momente, Massenverteilung und Verhältnisse, bedingt ist. Vorgebildet ist dieser Raumstil schon in der italienischen Gotik; ja die grofsen Dome in Florenz, Bologna und Como gehören in ihrer abstrakten Raumschönheit zu seinen erhabensten Hervorbringungen. Anders in Deutschland. Man wollte in der Hallenkirche einen Vorboten des Raumstils der deutschen Renaissance erkennen; aber wenn sich in der Hallenkirche, allerdings einer abgeleiteten Form des organischen gotischen Kirchengebäudes, ein Raumstil angekündigt haben sollte, was doch erst zu erweisen wäre, so könnte die deutsche Renaissance doch nicht als die weitere Entwickelungsform dieser Keime angesehen werden; denn wenn irgend ein Stil kein Raumstil ist, so ist sie es. Schöne Raumgestaltung nach Massen und Verhältnissen ist nicht das Wesen dieses Stils, der sich um Verhältnisse gar wenig kümmert.

Die Architektur der italienischen Renaissance ist eine in stiller Klarheit ganz in sich selbst beruhende und befriedigte Kunst; sie steht zu der Zeit, da im Norden die ersten Sprossen des neuen Stils keimen, auf der Höhe ihrer Entwickelung. Das dekorativ Spielende, das vielen Werken der Früh-Renaissance anhaftet, ist ganz abgestreift; sie ist Architektur, rein und im höchsten Sinne; sie ist Raumkunst, wie sie in anderen Epochen selten erreicht, nie übertroffen worden ist. Wer sich in ihre besten Werke versenkt, fühlt sich der Kleinlichkeit und Kümmerlichkeit des äufseren Lebens entrückt und in eine höhere Lebenssphäre erhoben; er empfindet an sich die Katharsis, welche die Wirkung jedes erhabenen Kunstwerkes ist.


Digitized by Google

Von alledem ist bei der deutschen Renaissance kaum eine Spur wahrzunehmen; die geistige Grundlage, auf welcher die künstlerische Gestaltung beruht, ist eine durchaus andere. Während die italienische Renaissance das einzelne Werk zu typischer Bedeutung zu erheben sucht, Gesetzmäſsigkeit und Vereinfachung anstrebt, während bei ihr die Rücksicht auf praktische Bedürfnisse hinter den höheren Anforderungen einer strengen Kunst zurücktritt, schmiegt sich die deutsche Renaissance den Bedürfnissen eines sinnlich kräftigen, tüchtigen, aber schlicht bürgerlichen Daseins auf Schritt und Tritt an. Allgemein Gültiges wird gar nicht angestrebt; jeder besondere Fall findet seine besondere Lösung. Jede Aufgabe wird mit gesundem Sinne aufgefaſst und aus den Anforderungen des Zweckes heraus kräftig durchgeführt ohne besondere Rücksicht auf formale Gesetzmäſsigkeit. Es ist eine realistische Architektur; ihr künstlerisches Grundprinzip ist das malerische; dieses beherrscht die Komposition die Gruppierung der Massen, wie die dekorative Ausstattung. Die deutsche Renaissance ist nicht da am gröſsten, wo sie auf symmetrische, streng architektonische Komposition ausgeht — die Fassaden, welche nach sog. Ordnungen komponiert sind, sind fast ausnahmslos schwach — sondern da, wo sie ungleichwertige Massen gegeneinander stellt. Sie verteilt den Schmuck nicht regelmäſsig über eine Fläche, sondern konzentriert ihn auf einzelne Stellen: Erker, Portale, Giebel und dergl. bei groſser Einfachheit des übrigen, und der Schmuck wirkt weniger durch lineare Reinheit der Form, als durch geschickte Verteilung von Licht und Schatten.

In dieser Richtung auf das Malerische schlieſst sich die deutsche Renaissance der Spätgotik unmittelbar an; die freie Gruppierung der Massen, die unregelmäſsige Verteilung des Schmuckes eignen schon der letzten Entwickelungsstufe der gotischen Architektur. Auch ändert sich die Art des Schmuckes nicht sofort. Die Formen der italienischen Renaissance werden vielfach miſsverstanden in die Masse der spätgotischen Zierformen eingeführt und mit ihr nicht zu einer stilstrengen, doch aber zu einer im dekorativ malerischen Sinne harmonischen Gesamtwirkung vereinigt. Des inneren Gegensatzes waren sich die Meister nicht bewuſst. So erscheint die Aufnahme der Renaissanceformen keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit, sondern mehr als eine Bereicherung des Formenschatzes. Aber neben Werken, welche nur einzelne Renaissancemotive aufnehmen, stehen schon früh solche, welche fast ganz dem neuen Stil angehören und nur einzelne gotische Nachklänge aufweisen. Doch auch sie unterscheiden sich nicht in ihrer Anlage, sondern nur in ihrer Formbehandlung von den spätgotischen Bauten. So erweist sich die Grundrichtung der deutschen Renaissance als eine von der der italienischen durchaus verschiedene, und ein innerer Zusammenhang, wie wir ihn bei der deutschen Malerei und Plastik des frühen XVI. Jahrhundertes nicht verkennen dürfen, besteht nicht.

Mit vorstehendem ist die Stellung der deutschen Renaissance zur italienischen nach ihrer negativen Seite charakterisiert.

Daſs ein äuſserer Zusammenhang in der Aufnahme der Formen besteht, bedarf kaum der Erwähnung. Vorbildlich sind nicht die Formen der florentinischen und römischen, sondern diejenigen der oberitalienischen Renaissance, die weniger streng als jene das Dekorative niemals ganz überwunden hat und darin dem dekorativen Sinn der deutschen Meister entgegenkam.

Digitized by Google

13. Anregungen von Oberitalien, Burgund und Frankreich.

Die wichtigsten Ausgangspunkte sind Venedig und die Lombardei. Besonders weit reichend sind die Anregungen, welche von der Certosa ausgingen; sie umfassen Deutschland, die Niederlande, Frankreich und insbesondere Spanien. Dieser Zusammenhang macht es in vielen Fällen schwierig, wenn nicht unmöglich, zu entscheiden, ob die Formen unmittelbar aus der Lombardei oder auf dem Umwege über Frankreich gekommen sind; denn bei der naiven Art des damaligen Kunstschaffens und bei der dekorativen Auffassung, mit der die Deutschen an die Renaissance herantraten, werden die aus ihrem Zusammenhang gerissenen Formen bald mehr, bald weniger frei umgestaltet. Dafs die Renaissance nicht allein von Oberitalien aus, sondern auch von Frankreich, Burgund und den Niederlanden nach Deutschland kam, steht aufser Zweifel. Ich kenne die Renaissance des nordöstlichen Frankreich und Burgund zu wenig, um die Wege angeben zu können, auf denen die Übertragung stattfand. Der enge Zusammenhang der Niederlande mit Burgund ist durch die politische Vereinigung im XV. Jahrhundert begründet. Ich erkenne hier, wie in Frankreich, die Schule der *Certosa*. Der Schule von Fontainebleau vermag ich nicht die Bedeutung beizumessen, die ihr gewöhnlich beigelegt wird; dagegen dürfte eine nähere Untersuchung erweisen, dafs wie im XV., so auch im frühen XVI. Jahrhundert mächtige Anregungen von Burgund ausgegangen sind.

14. Art und Weise des Eindringens.

Fragen wir, wie und durch wen die Formen der Renaissance nach Deutschland gebracht wurden, so sind zuerst deutsche Bauhandwerker, Steinmetze, wohl auch Maurer zu nennen, die auf ihren Wanderschaften nach Italien oder nach Frankreich kamen, wie jener Meister *Hieronymus*, der den *Fondaco de' Tedeschi* in Venedig gebaut hat. Ihre Namen sind uns nur ausnahmsweise erhalten. Aber die auf der Wanderschaft gewonnenen Kenntnisse der Steinmetze und Baumeister sind nicht die einzige, vielleicht auch nicht die wichtigste Quelle für das Eindringen und die Verbreitung des neuen Stiles. Die Werke der Maler und Bildhauer, vor allem die Epitaphien, die Kupferstiche und Holzschnitte der deutschen Kleinmeister, die weite Verbreitung fanden, tragen eine, wenn auch mangelhafte Anschauung der Renaissanceformen in alle Gaue des Landes. Italienische und französische Holzschnitte, welche einzeln oder als Illustrationen von Büchern nach Deutschland kamen und da nachgeahmt wurden, tragen gleichfalls viel zur Verbreitung der Renaissance bei. Die Formen der Architektur und der architektonischen Dekoration erscheinen auf den Büchertiteln, den Randleisten, den Signaten und selbst auf den architektonischen Darstellungen, wie im *Vitruv* des *Fra Giocondo* u. a., in vereinfachter und vergröberter Form. Die Anforderungen der linearen Deutlichkeit bedingten bei diesen kleinen Umrifszeichnungen Vereinfachungen und Umgestaltungen der körperlichen zu flächenhaften Formen. Die elastischen Akanthusranken der Relieffüllungen und der Grottesken werden reduziert; die struktiven Elemente, so weit es sich nicht um die unmittelbare Darstellung von Architekturformen handelt, werden in das Ornamentale übersetzt. Diese reduzierten Formen werden nun von Leuten, welche volle Renaissance niemals gesehen hatten, wieder in das Plastische zurückübersetzt. Viele Unbeholfenheit, viele Mifsverständnisse mufsten bei diesem Vorgehen mit unterlaufen; aber es bekundete sich doch auch viel gesunder Sinn und ein reiches plastisches Geschick, das auch mit den wenig verstandenen Formen ansprechende Wirkungen zu erzielen verstand.

Endlich trugen zur Einführung der Renaissance in Deutschland wandernde Italiener bei, welche als Maurer und Steinmetze in Deutschland, sei es nach

Digitized by Google

fremden, sei es nach eigenen Entwürfen, arbeiteten. Schon vom frühen Mittelalter an waren italienische Maurer — *magistri Comacini* — da und dort diesseits der Alpen thätig, und im XVI. Jahrhundert begegnen wir allenthalben in Deutschland neben einheimischen auch italienischen Meistern. Von diesen schliefsen sich die einen der deutschen Auffassung mehr oder weniger an, so dafs es oft nicht möglich ist, ihre Werke nach stilistischen Merkmalen von denjenigen der Deutschen zu unterscheiden, während die anderen die italienische Weise strenge festhalten.

15. Hauptrichtungen der Renaissance in Deutschland.

Je nachdem die Formen der Renaissance eine Umbildung in das Germanische erfahren oder ihren heimischen Charakter beibehalten, sind nun in der Renaissance Deutschlands von Anbeginn an zwei Strömungen zu unterscheiden, deren eine wir als »deutsche Renaissance«, deren andere wir als »italienische Renaissance in Deutschland« bezeichnen können.

Ein zweiter Gegensatz besteht zwischen dem Süden und dem Norden des Landes. Er beruht weniger auf den verschiedenen Stammeseigentümlichkeiten der Ober- und Niederdeutschen, als auf den verschiedenen Ausgangspunkten, von welchen aus sich die Renaissance im Süden und im Norden verbreitet. Wohl treffen wir auch im Norden zuweilen italienische Meister; aber die Beziehungen zu Italien sind doch lange nicht so innige, wie im Süden. Auch von Süddeutschland aus dringt die Renaissance nur sporadisch und in der Baukunst kaum in merkbarer Weise in das niederdeutsche Gebiet ein. Die ersten Renaissancebauten Niedersachsens und Westfalens scheinen von der obersächsischen Schule abhängig zu sein; für das Rheinland dagegen ergeben sich schon sehr früh Beziehungen zur niederländischen Renaissance; etwa von 1550 an geht von den Niederlanden aus eine mächtige Renaissance-Strömung durch ganz Norddeutschland und erstreckt sich auch auf Dänemark. Das Verhältnis ist dadurch ein weit einfacheres, als im Süden; die obersächsische wie die niederländische Renaissance sind schon im nordischen Sinne umgestaltet; ihre oft harten und trockenen Formen sind dem deutschen, im besonderen dem niederdeutschen Geiste schon assimiliert. Sie werden auf ihrem Zuge durch Norddeutschland angenommen, wie sie sind; die formbildende Arbeit, die dem Süden so viele Mühe kostete, fällt weg. Dies bedingt, dafs der Norden ein Werden des Stils, eine Früh-Renaissance nicht kennt oder vielmehr, dafs sie für ihn in den Niederlanden zu suchen ist.

In Anbetracht der verschiedenen Wege, auf denen die Renaissance in Süddeutschland eingedrungen ist, mufs die grofse Gleichartigkeit der Formengebung an den verschiedensten, weit entlegenen Orten auffallen. Wenn einzelne grofse Meister, wie *Burgkmair*, die beiden *Holbein*, *Peter Vischer* und seine Söhne, schon den gesamten Formenkanon der ersten Periode der oberdeutschen Renaissance aufstellen und gewifs weitreichenden Einflufs ausgeübt haben, so sind ihre Werke doch nicht überall bekannt geworden, wo die Renaissance Anwendung fand. Auch Schul- oder Hüttenzusammenhänge, wie wir sie in der deutschen Gotik unschwer wahrnehmen, lassen sich in der Renaissance vorerst kaum nachweisen. Offenbar hat sich mancher Meister nach sehr unvollkommenen Vorbildern, wie ich solche oben kurz charakterisiert habe, auf eigene Faust gebildet. Und doch finden wir allenthalben den gleichen Formencharakter.

Die Erscheinung läfst sich nur einigermafsen durch die gemeinsame Schulung an den spätgotischen Formen erklären. Auge und Hand des Künstlers sind durch Erziehung und Gewohnheit in feste Richtungen gebannt; er sieht

Digitized by Google

mehr und schärfer, aber meist auch einseitiger als der Laie; er vermag nur die Seiten des Gegenstandes wiederzugeben, welche sein Auge erschaut und deren Zuge seine Hand zu folgen vermag. Diese Beschränktheit ist kein Mangel; sie allein ermöglicht die Ausbildung einer bestimmten Individualität, sei es einzelner Persönlichkeiten, sei es ganzer Schulen; sie allein ermöglicht es auch mittleren Talenten, in den Künsten Gedeihliches zu leisten.

Der deutschen Architektur des XVI. und XVII. Jahrhundertes sind führende Geister, wie sie der Plastik und Malerei beschieden waren, versagt geblieben. Der jüngere *Holbein*, welcher der Führer hätte werden können, bewegt sich in seinen Fassadenentwürfen in einer idealen Welt. Sollen wir den Mangel eines grofsen Bahnbrechers beklagen? Was ist aus der deutschen Malerei und Plastik nach *Dürer*'s und *Vischer*'s Tod und nach *Holbein*'s Wegzug geworden? Und hätten selbst diese Heroen die deutsche Kunst auf ihrer idealen Höhe halten können in einer Epoche, welche von ganz anderen, als künstlerischen Interessen auf das Tiefste ergriffen war?

Die deutsche Renaissance ermangelt der ganz grofsen Genies; aber sie weist eine grofse Zahl starker und mittlerer Talente auf. Gerade die Werke solcher Meister sprechen den Geist ihrer Zeit am reinsten aus. Eigenwillig geht jeder seinen Neigungen nach; denn es ist der Deutschen Gemüt, dafs sie stets neue Formen suchen, die zuvor nie gesehen waren; aber im Grunde bewegen sie sich mit all' ihrer Willkür in einem beschränkten Kreise, den zu erweitern ihre Individualität nicht stark genug ist. Wenige Werke erheben sich über eine mittlere Höhe, und fast alle sind vom gleichen Geiste beseelt.

Die deutschen Meister des XVI. Jahrhundertes stehen auf dem Übergang vom Handwerker zum Künstler; noch macht sich der Zwang des Zunftwesens geltend, und wenn auch einer oder der andere eine Studienreise nach Italien macht, wie *Heinrich Schickhardt* oder *J. Wolf*, im Grunde bleiben sie Handwerksmeister. Dies erklärt einerseits ihre technische Tüchtigkeit, aber anderseits auch, dafs bei ihnen die künstlerische Individualität nicht stark genug ausgebildet ist, um sich völlig frei im Kunstwerk auszusprechen. Bei aller Beschränkung macht sich aber viel originale Kraft geltend. Welche naive Freude am Schaffen spricht sich in den stets wechselnden Kompositionen aus, welche Wärme der Empfindung, welche Sicherheit des dekorativen Gefühles! Wenige Werke sind rein und widerspruchslos durchgeführt; vieles bleibt in der Komposition ungelöst, vieles in den Einzelheiten unbeholfen und mifsverstanden; allenthalben aber kommt die behagliche Freude am Leben kräftig zum Ausdruck.

16.
Verhältnis der Laien zur Kunst; profaner Charakter der deutschen Renaissance.

Es wäre wichtig, das Verhältnis des Volkes oder wenigstens einiger Kreise desselben zur Kunst näher zu kennen; denn der Charakter der Kunst einer Zeit wird nicht einseitig durch die Künstler, sondern in nicht geringem Mafse auch durch die Kreise bestimmt, an welche sich die Kunst wendet und welche sich an ihr erfreuen. Leider ist in dieser Hinsicht wenig vorgearbeitet. Zwar gestatten die Denkmäler selbst einen Rückschlufs; aber unmittelbare Zeugnisse in der Litteratur sind noch nicht gesammelt, dürften auch nicht zahlreich sein. Ich kann nur einige flüchtige Bemerkungen bieten.

Im Gegensatze zur mittelalterlichen Baukunst ist die Renaissance wesentlich profan. Wohl sind zu allen Zeiten des Mittelalters stattliche, oft bedeutende Profanbauten entstanden; aber das Konstruktionssystem und die Formen haben sich am Kirchenbau entwickelt. In der deutschen Renaissance sind Kirchen-

Digitized by Google

bauten nicht eben zahlreich; viele derselben halten noch am gotischen System fest; der Profanbau hat durchaus die Führung.

17. Bürgertum.

Die mächtigsten Impulse für die Aufnahme der Renaissance gehen von den Städten aus. Diese hatten im späteren XV. Jahrhundert einen Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht; ein reiches, wohl organisiertes öffentliches Leben hatte sich ausgebildet; grofse Handelsunternehmungen brachten Wohlstand, ja Reichtum; im Bürgertum konzentriert sich auch die Bildung der Zeit; sie ist nicht sehr hoch, aber gesund und achtenswert. Es ist ein kraftvolles Geschlecht, das auf die äufsere Erscheinung Gewicht legt. Mit dem Wohlstande steigern sich die Ansprüche an die Wohnlichkeit. Das Haus ist des Mannes Stolz, der Hausfrau Freude; am Äufseren wie im Inneren statten sie es nach besten Kräften aus. Die Stuben erhielten Vertäfelungen und zierliche Holzdecken; die Verglasung der Fenster wurde allgemein; bunte Scheiben mit historischen, allegorischen oder heraldischen Darstellungen wurden beliebt; an Stelle des Kamines trat der Kachelofen, der nicht selten bunt glasiert war; bunte Teppiche schmückten die Wände; vor allem aber wurde das Mobiliar reichlicher; Gemälde und Prunkgefäfse aus Metall oder Glas schmückten die Räume, und die gediegene Pracht einer schönen und zweckmäfsigen Tracht entsprach der prunkvollen Ausstattung der Wohnungen.

Der Sinn für das öffentliche Leben ist noch ein sehr reger, und die ratsfähigen Bürger widmen sich dem Dienste der Gemeinde im Rat und im Kriegswesen. Auch der Handwerker arbeitet nicht abgesondert, sondern innerhalb seiner Zunft. Eine grofse Reihe stattlicher Rathäuser, Zunfthäuser, Kaufhäuser und andere Bauten sind die monumentalen Zeugnisse jener städtischen Gemeinwesen. Ernst und tüchtig, sprechen sie ihren Zweck fast stets klar aus, und diese innere Wahrheit ist eine der erfreulichsten Seiten der deutschen Renaissance.

So ist die Freude an der Verschönerung der Umgebung durch die Kunst und am Besitze von Kunstwerken allgemein verbreitet; aber es ist mehr das Reiche, als das einfach Schöne, was gefällt, und ein so hoher Kunstsinn, wie wir ihn in Italien allenthalben finden, kommt in Deutschland selten vor.

18. Fürsten.

Ein mächtiger Förderer des neuen Stils ist auch das aufstrebende Territorial-Fürstentum. Der Glanz des kaiserlichen Hofes sollte erreicht, wenn möglich überboten werden. Ein Mäcenatentum fehlt nicht ganz.

Maximilian, der Liebling der Humanisten und der Dichter, ist in seiner Vielseitigkeit ein Mensch der Renaissance, allerdings nur der deutschen; ihm fehlt die höhere Bildung. Er beschäftigt die gröfsten Meister an kleinen Aufgaben. Wohl stehen ihre Zeichnungen höher als die Texte, welche sie illustrieren; aber so Reizvolles sie geschaffen haben, müssen wir doch bedauern, dafs es nur Holzschnitte, keine monumentalen Malereien sind. Der Gedanke seines Grabmales ist grofs, und trotz mancher Mängel der Ausführung ist das Werk von grofser, bleibender Wirkung.

Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, vereinigte an seinem Hofe einen Kreis von humanistisch gebildeten Männern und wurde darob von *Reuchlin* gepriesen. Auch der bildenden Kunst war er zugethan; *Peter Vischer*, *Flötner* und der merkwürdige Maler *Matthias Grünewald* haben für ihn gearbeitet. Was er in Halle gebaut hat, gehört der Spätgotik an.

Höhere Baugesinnung bethätigen die pfälzischen Wittelsbacher, vor allen *Otto Heinrich*. Er begann in den dreifsiger Jahren den Bau des Schlosses Neuburg und setzte in Heidelberg die von seinen Vorgängern begonnenen Bauten

Digitized by Google

in glänzender Weise fort. Im Beginn des XVII. Jahrhundertes fand er in *Friedrich IV.* einen würdigen Nachfolger. Der *Otto-Heinrich*'s-Bau und der *Friedrich*'s-Bau sind wohl die monumentalsten Zeugnisse der deutschen Renaissance.

Den Bauten der Pfälzer reihen sich diejenigen der bayerischen Wittelsbacher würdig an. Hier herrscht anfangs italienischer, später italienisch-niederländischer Geist; *Wilhelm V.* und *Maximilian I.* erweisen sich als hochsinnige Förderer der Künste.

Nicht allenthalben treffen wir diese Höhe der Baugesinnung; aber rege Baulust beseelt fast alle deutschen Fürsten des XVI. und XVII. Jahrhundertes, und überall erheben sich stattliche Schlösser.

Den Fürsten thun es die *Fugger* in Augsburg gleich. Ihre Grabkapelle bei *St. Anna* ist der erste Renaissancebau in Deutschland (1512), und wenige Jahre später (1515) bauen sie ihr palastartiges Haus an der Hauptstraſse, von dessen früherer Herrlichkeit leider nur noch geringe Spuren übrig sind. *Jakob Fugger* berief um 1570 den Maler *Ponzano* aus Venedig nach Augsburg zur Ausschmückung einiger Räume des Palastes, und dieser Meister hat später in Landshut und München an der künstlerischen Ausstattung der herzoglichen Bauten mitgewirkt.

19. Kirche.

Weniger thätig ist die Kirche; ihren baulichen Bedürfnissen war in den vorhergehenden Jahrhunderten Genüge geleistet worden, und noch harrte manches groſse Unternehmnn der Vollendung. Die groſsen Kirchenbauten der Jesuiten, sowie diejenigen des Würzburger Fürstbischofs *Julius Echter von Mespelbrunn* gehören der Spätzeit der Epoche an Der Protestantismus hat es zu höherer Selbständigkeit auf dem Gebiete des Kirchenbaues überhaupt nicht gebracht. — Das XVI. Jahrhundert, von religiösen Kämpfen erfüllt, war keine Periode für eine gedeihliche Entwickelung der kirchlichen Baukunst.

20. Humanismus.

Die groſsen geistigen Bewegungen der Zeit, der Humanismus und die Reformation haben auf die bildenden Künste nicht in dem Maſse eingewirkt, als man anzunehmen geneigt ist.

Die italienische Renaissance steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Humanismus, der in Italien mehr ästhetische als wissenschaftliche Ziele verfolgte. Die Italiener erblickten in dem Wiederaufleben des klassischen Altertums, das doch nur eine angenehme Fiktion war, eine Rückkehr zu der heimischen, ererbten, aber durch die Einfälle der Barbaren getrübten Kunst- und Lebensanschauung. Und wirklich lebte in ihnen noch so viel vom antiken Geiste, daſs eine der altrömischen geistesverwandte und doch überlegene Kunst erblühen konnte. Was eine rein ästhetische Weltanschauung, auf alle Lebensverhältnisse angewandt, Herrliches hervorbringen kann, ist wenigstens in den bildenden Künsten erreicht worden; im Leben aber sind auch die ethischen Schwächen, welche sie mit sich bringt, klar zu Tage getreten. Sie, nicht zum wenigsten die unklare Stellung zu Religion und Kirche, haben das frühe Ende der Renaissance und den tief gehenden Umschlag der Stimmungen schon bald nach 1500 verschuldet.

Der deutsche Humanismus ist von Anbeginn an anders geartet. Er hat eine mehr philologisch-wissenschaftliche und pädagogische Richtung. Die älteren Humanisten stehen noch durchaus auf dem Boden der christlichen Rechtgläubigkeit; aber die steigende Bewunderung für das klassische Altertum führte bei vielen der späteren Humanisten zu einer Entfremdung von der Kirche, und

Digitized by Google

jubelnd stellten sie sich auf der Seite *Luther*'s, als der grofse Kampf der Geister begann.

Bei aller Bewunderung war das Verhältnis zum Altertum in Deutschland doch ein ganz anderes, als in Italien. Man konnte die Römer nicht als seine Ahnen, ihre Sprache und Kunst nicht als ein verlorenes und wieder gewonnenes Erbe betrachten. Darum konnte der Humanismus in Deutschland auch nicht wahrhaft volkstümlich werden. Für die Künste war er unfruchtbar. Freude an den bildenden Künsten nehmen wir bei den deutschen Humanisten nur selten und in beschränktem Mafse wahr; unmittelbare Förderungen der Renaissance ist von ihrem Kreise nicht ausgegangen. Eine mittelbare Einwirkung kann ihnen nicht abgesprochen werden. Die griechischen und römischen Sagen und Geschichten wurden übersetzt und gewannen eine weite Verbreitung. Es konnte nicht fehlen, dafs sie auch künstlerisch dargestellt wurden. In den Werken der Kleinmeister nehmen sie einen breiten Raum ein. Auch die massenhaften Allegorien in profanen Darstellungen mögen auf humanistische Einwirkungen zurückzuführen sein. Dafs Humanisten an der Aufstellung von Programmen für Zeichnungen und namentlich für monumentale Malereien beteiligt waren, ist aus litterarischen Zeugnissen, wie aus den Denkmälern ersichtlich.

Aus der allgemeinen Bewunderung des Altertums ergab sich auch diejenige der antiken Baukunst. Ohne dafs man sie kannte, hielt man sie für besonders herrlich und war zur Aufnahme der antikischen Weise geneigt. Auf antike Denkmäler ist wohl kein deutscher Baumeister zurückgegangen; man nahm die oberitalienische Renaissance schon für die Urquelle und machte von dieser abgeleiteten Kunst weitere Ableitungen.

Die deutsche Früh-Renaissance steht in gar keiner näheren Beziehung zur Antike; erst die Lehrbücher *Vitruv*'s, in der Übersetzung von *Rivius* (1548), und *Serlio*'s Bücher von der Architektur (1542) vermittelten den Deutschen einigermafsen die Kenntnis der antiken Ordnungen; aber ihr Einflufs auf die Praxis war gering.

21. Reformation und Gegenreformation.

Die weltgeschichtliche Aufgabe der deutschen Nation lag im XVI. Jahrhundert nicht auf ästhetischem, sondern auf religiösem Gebiete. Nicht *Erasmus* oder *Hutten*, nicht *Dürer* oder *Hans Sachs* ist der Mann des Jahrhundertes, sondern *Martin Luther*. Man mag zu *Luther* stehen, wie man will; dafs er dem religiösen Empfinden des gröfsten Teiles seines Volkes auf Jahrhunderte hinaus die Wege gewiesen, dafs sich der gesamte Entwickelungsgang des deutschen Geisteslebens unter den Nachwirkungen seiner Thaten bis auf unsere Tage vollzogen hat, läfst sich nicht bestreiten, und seine überragende Gröfse zeigt sich auch darin, dafs wir noch heute in kein objektives Verhältnis zu ihm getreten sind, dafs wir noch heute mit begeisterter Liebe oder bitterem Hafs auf ihn blicken.

Der Sturm, den er entfesselt, ergreift und beherrscht sofort alle Geister; leidenschaftlich nehmen die einen für, die anderen wider ihn Partei. Alle anderen geistigen Interessen treten vor diesem Kampfe um die höchsten Güter zurück. Unerhörter Geisteszwang wird von allen Seiten geübt; immer wieder wird die Entscheidung der Waffen angerufen, und erst in völliger Erschöpfung kommen die deutschen Völker mit dem Frieden von Münster und Osnabrück zur Ruhe.

Die Reformation hat keine unmittelbaren Beziehungen zu den bildenden Künsten und war ihnen nicht förderlich, am wenigsten der Baukunst. Ihre

Digitized by Google

mittelbaren Einwirkungen dagegen sind sehr bedeutend. Die Reformation und die katholische Gegenreformation haben eine unüberbrückbare Kluft im Geistesleben der Nation aufgerissen; der katholische Süden und der protestantische Norden gehen von nun an getrennte Wege, und für die katholischen, vlämischen und die protestantischen holländischen Provinzen der Niederlande gilt das Gleiche. Aber wenn im Süden der Katholicismus, im Norden der Protestantismus vorwiegt, so greifen doch hier, wie dort die Gebiete der Konfessionen vielfach ineinander ein, und die konfessionellen Gegensätze reichen zur Erklärung der Erscheinungen auf künstlerischem Gebiete nicht entfernt aus. Sie sind im späten XVI. und im XVII. Jahrhundert sehr schroff und weichen im XVIII. einer weit gehenden Toleranz; aber ihre Einwirkung auf Wissenschaft und Kunst tritt gerade im XVIII. Jahrhundert am greifbarsten zu Tage.

Fig. 1.



Fenster vom Zunfthaus der Fischer zu Mecheln[1]).

22. Eindringen des italienischen Barock.

Die Gegenreformation mufste aus äufseren und inneren Gründen der Aufnahme des italienischen Barockstils förderlich sein, während der Protestantismus ein Beharren am nationalen Stil begünstigte. Nachdem aber in katholischen, wie in protestantischen Ländern gröfsere oder kleinere Gebiete der anderen Konfession angehörten, konnte es nicht ausbleiben, dafs diese der allgemeinen Richtung ihrer Umgebung folgten.

Die Gegenreformation hatte eine engere Verbindung der deutschen Kirche mit Rom zur Folge; auch der Verkehr der katholischen Höfe mit Rom ist zu der Zeit, zu der die lutherische Lehre ausgerottet und das Volk zur Kirche zurückgeführt wurde, ein sehr reger. Im Gefolge der Gegenreformation hält der italienische Barock seinen Einzug in Deutschland. Italiener und italienisch gebildete Niederländer kommen an die Höfe von Wien, München, Salzburg, Brüssel u. a., und einige dieser vielseitigen Meister haben die Leitung aller künstlerischen Unternehmungen der Fürsten in der Hand. Ihre Stellung war schon eine ganz andere, als die der alten deutschen Handwerksmeister. Dem Kavalier und Diplomaten *Rubens* that es allerdings keiner gleich; aber angesehene, des Zwanges der Zünfte überhobene Stellungen nahmen die Kunstintendanten der deutschen Fürsten *Friedrich Sustris*, *Peter Candid* in München, *Bartholomaeus Spranger* in Prag u. a. doch ein.

Wie schon früher die Maler, machen nun auch einzelne süddeutsche Baumeister Studienreisen nach Italien. *Heinrich Schickhardt* in Stuttgart und der Augsburger *Elias Holl* haben uns in ihren autobiographischen Aufzeichnungen

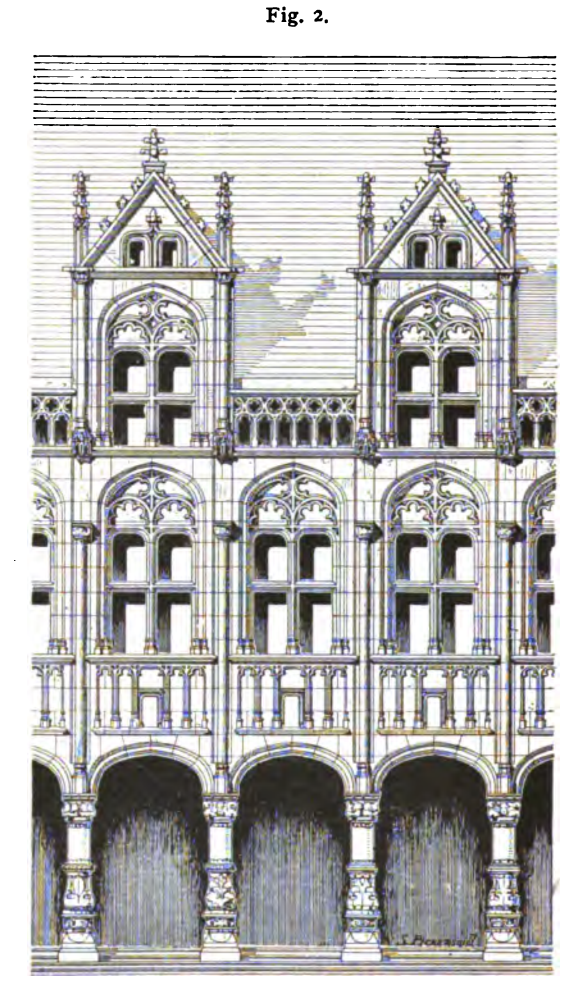
[1]) Nach: Ysendyck, J. J. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du Xme au XVIIe siècle.* Brüssel 1880—89.

Digitized by Google

über ihre Reisen berichtet; dafs *J. Wolf*, der Erbauer des Nürnberger Rathauses, in Italien war, wissen wir aus anderen Quellen.

Was auf diesen Wegen nach Deutschland und den Niederlanden kam, war kein einheitlicher Stil. Sind schon die Richtungen der italienischen Spät-Renaissance und des Barock mannigfach verschiedene und findet die treffliche Charakteristik des Barock, welche *Wölfflin* (Renaissance und Barock) gegeben hat, streng genommen nur auf den römischen Barock Anwendung, so mufsten die verschiedenen Wege der Übertragung weitere Differenzierungen bedingen. Die ernste Gröfse des italienischen Barock haben nur einige der von Italienern entworfenen und ausgeführten Bauten. Die Architektur der italienisierenden Niederländer ist, wenn sie sich auch im Formalen dem Barock mehr oder minder anschliefst, in ihrer Raumbehandlung mehr eine verspätete Renaissance. Die Deutschen endlich bilden sich, so gut es geht, an der spröden Kunst *Palladio*'s. Trotz aller Verschiedenheiten ist aber diesen Übertragungen der italienischen Architektur nach dem Norden doch eines gemein, das sie in Gegensatz zur deutschen Renaissance stellt: der Zug in das architektonisch Grofse. Die Führung geht wieder an den Kirchenbau über.

Fig. 2.



Hof des bischöflichen Palastes zu Lüttich [2]).

23. Deutscher Barock.

Der Norden beharrt beim nationalen Stil. Die Faktoren, welche das breite Einströmen des italienischen Barock in Süddeutschland förderten, fielen in den protestantischen Landen weg; aber auch in den katholischen Provinzen in Rheinland und in Westfalen hat, soweit ich sehe, der italienische und italienisierende Barock keine Verbreitung gefunden; dagegen tritt hier die Renaissance in eine Entwickelungsphase, welche man als deutschen Barock bezeichnen kann. Die nähere Begründung dieser Benennung erfolgt an anderer Stelle.

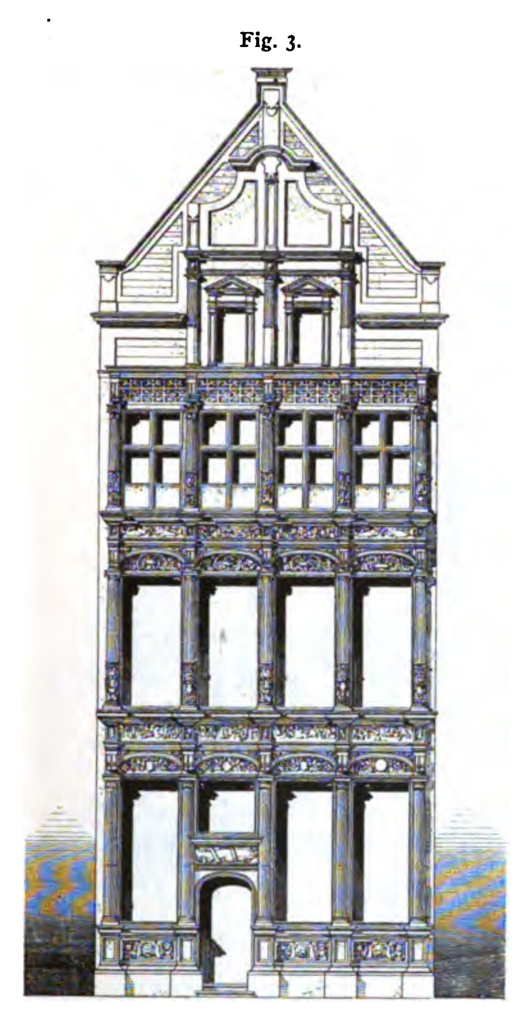
Die Gattungen des italienisierenden und des deutschen Barock bezeichnen die Hauptströmungen der deutschen Architektur des späten XVI. und der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes; keineswegs aber lassen sich ihnen alle Erscheinungen subsummieren. Eine Ausnahmestellung nimmt eine Reihe hochwichtiger Bauten der pfälzischen und fränkischen Lande ein, eine Ausnahme-

[2]) Nach ebendas.

Digitized by Google

stellung die sonderbare Nachblüte der gotischen Architektur in der gleichen Zeit, von vereinzelten Erscheinungen da und dort nicht zu reden.

Fig. 3.



Haus zum grofsen Salm zu Mecheln[3]).

24. Ende.

Bis tief in den dreifsigjährigen Krieg hinein wird in Deutschland noch viel gebaut. Ganz allmählich erschöpft sich der aufserordentliche Reichtum des Landes. Erst die zweite Hälfte des Krieges, in der von einer Kriegführung im grofsen Stil nicht mehr die Rede ist und Heere und Volk mehr und mehr verwildern, hat Deutschland wahrhaft zu Grunde gerichtet; nicht der Sieg der einen oder anderen Partei, sondern Armut, Entvölkerung und Entkräftung machen dem jammervollen Kriege ein Ende.

Nach dem Kriege beginnt eine neue Epoche der deutschen Kunstgeschichte. Die bildenden Künste werden international und treten von der führenden Stelle, welche sie während der Epoche der Renaissance inne hatten, zurück. Die Stimmung der Zeit ist lyrisch geworden; die gesteigerte Innerlichkeit der katholischen Religiosität, wie des protestantischen Pietismus findet ihren adäquaten Ausdruck nicht in den bildenden Künsten, sondern in der Musik. In merkwürdiger Parallele zu *Dürer* und *Holbein*, den Begründern der deutschen Renaissance, stehen an der Schwelle des XVIII. Jahrhundertes zwei Musiker: *Johann Sebastian Bach* und *Georg Friedrich Händel*.

---

2. Kapitel.

Das Ausklingen der Gotik und der Beginn der Renaissance in den Niederlanden.

25. Gotische Bauten mit einzelnen Renaissanceformen.

Die niederländische Renaissance müfste streng genommen im Zusammenhang mit der burgundischen behandelt werden. Ich kenne weder die eine, noch die andere genügend und kann nur einige allgemeine Bemerkungen zur Renaissance der Niederlande bieten.

Renaissancebauten aus dem XV. Jahrhundert sind nicht vorhanden. Wohl aber dringen noch im XV. Jahrhundert einzelne Renaissancemotive in die üppige Spätgotik der Niederlande ein. Wann diese Aufnahme von Renaissanceformen beginnt, ist deshalb eine unwesentliche Frage, weil sie mehr einen Zuwachs des

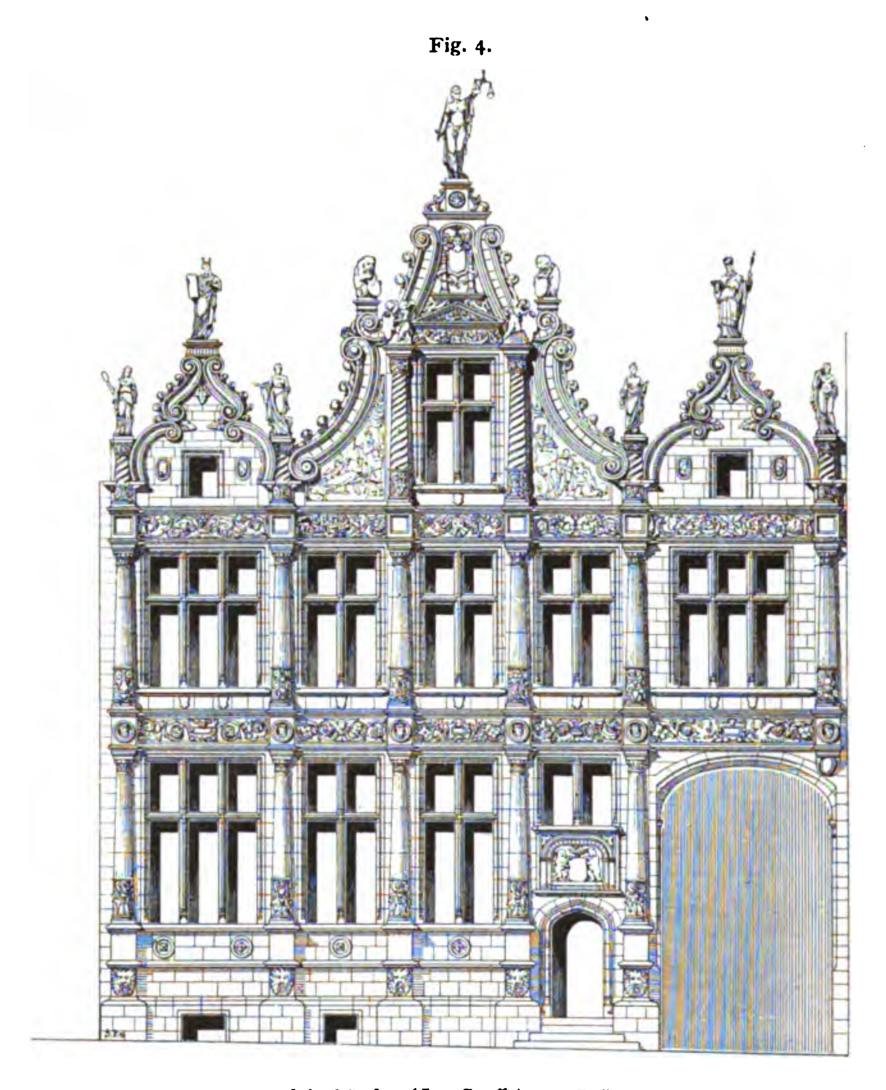
[3]) Nach ebendas.; Einzelheiten siehe ebendas., *Sculptures*, Pl. 1 u. Lit. S, Pl. 3.

Digitized by Google

Formenvorrates des alten, als den Beginn eines neuen Stils bezeichnet; doch geht sie nicht über die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhundertes zurück und gewinnt erst in der Frühzeit des XVI. gröſsere Verbreitung.

Der bedeutendste Meister dieser letzten Phase des gotischen Stils ist *Rombout Keldermans* aus Mecheln. Wie viel von den ihm zugeschriebenen Arbeiten wirklich ihm angehört, wäre näher zu untersuchen.

Fig. 4.



Kanzleigebäude *(La Greffe)* zu Brügge[4]).

Keldermans wendet an seinen Häusern gern ein Fassadensystem an, auf welches das schmale, mit gedrängt ſtehenden Fenstern versehene niederländische Stadthaus fast notwendig hindrängt und dessen Ursprung vielleicht im Holzbau zu suchen ist. Zwischen den rechteckigen Fenstern stehen schlanke Säulenbündel, welche die frei gezeichneten Bogen aufnehmen. Die Bogenfelder sind mit Ornament gefüllt, die Zwischenräume zwischen den Bogenprofilen und dem Gesimse des oberen Geschosses mit Maſswerk. Das System wiederholt sich in mehreren

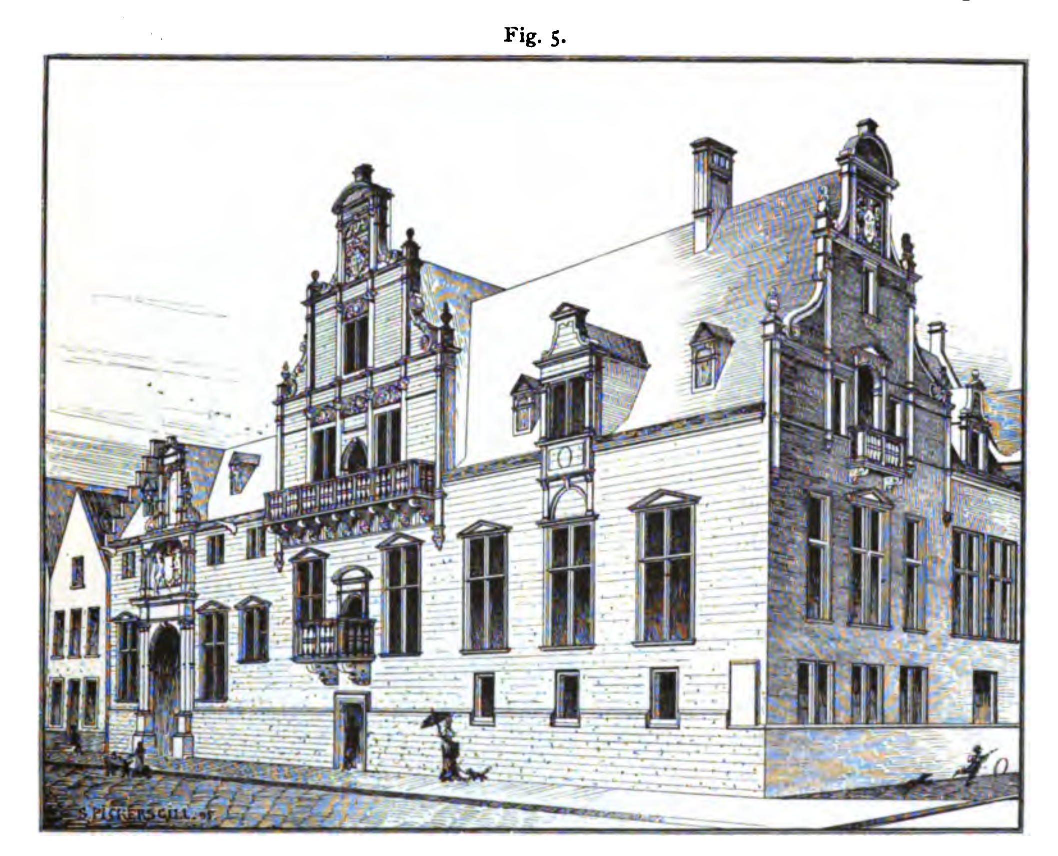
[4]) Nach: YSENDYCK, a. a. O.

Digitized by Google

Stockwerken. In die füllenden Ornamente nimmt *Keldermans* im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhundertes einzelne Renaissancemotive auf. Fig. 1 [1]) zeigt ein Fenster vom Zunfthause der Fischer in Mecheln.

Das Fassadensystem geht nicht aus einer konstruktiven Notwendigkeit hervor, sondern giebt einen idealen Scheinorganismus, der da berechtigt ist, wo er zum Ausdruck höherer architektonischer Ideen, Verhältnis der Geschosse u. dergl. dient, der aber hier in rein dekorativer Weise angewandt ist. Nach den gleichen Grundsätzen verfährt auch die nordische Renaissance, und gerade

Fig. 5.



Palast der *Margareta von Österreich* zu Mecheln [5]).

der dekorative Charakter beider Kunstrichtungen ist der Grund, warum sie so lange nebeneinander bestehen können. *Keldermans* giebt bei der Aufnahme von Renaissance-Ornamenten die gotische Gesamthaltung nicht preis, obwohl das System fast von selbst auf die Renaissance hindrängt und schon zu Lebzeiten *Keldermans'* in Renaissanceformen umgesetzt wird, obwohl in einigen seiner Werke, wie in der Fassade des Rathauses zu Gent (1518—35) bei ganz gotischer Formgebung der Geist der Früh-Renaissance sehr vernehmlich mitspricht. Man sehe die Baldachine zwischen den Fenstern des Erdgeschosses im unten genannten Werke von *Ysendyck* [6]). Verwandt ist der Helm des Turmes von Antwerpen (1518 vollendet [7]); nicht von *Keldermans*. Das System des Hofes im bischöflichen Palast zu Lüttich (1508—40, Fig. 2 [2]) ist nichts als ein nach

[5]) Nach ebendas.

[6]) Ebendas., Lit. N, Pl. 5 u. Lit. T, Pl. 21.

[7]) Siehe ebendas., Lit. T, Pl. 32.

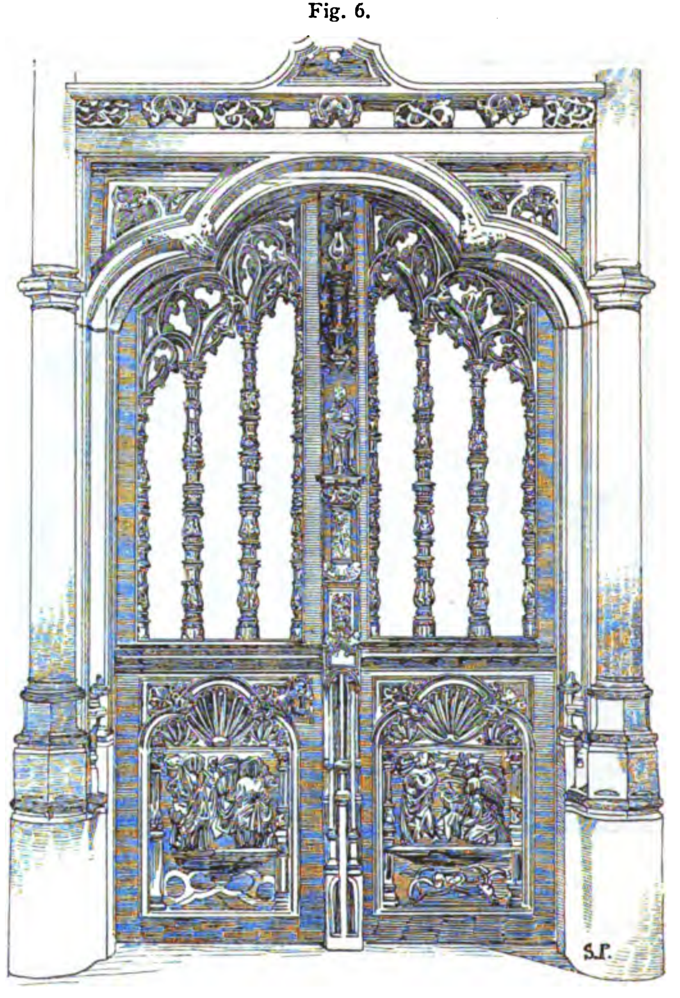
Digitized by Google

aufsen gewendetes Basilikensystem mit Triforium; im Erdgeschofs befinden sich wunderliche Säulen in wenig verstandenen Renaissanceformen. Die Börse in Antwerpen von *Paul Snydincx* hat einen phantastischen Hallenhof; sie gehört, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, einer ähnlichen Richtung an.

26.
Renaissance-bauten.

Gleichzeitig mit diesen Bauten entstanden solche, an denen die Renaissance schon eine ziemlich reine Durchbildung gefunden hat. 1519 baute *Jan Borremans* aus Brüssel das Haus zum grofsen Salm in Mecheln (Fig. 3[3]); der Giebel ist neu; drei Ordnungen sind übereinander gesetzt und die Stockwerke durch Gebälke getrennt; aber die Säulen reichen nur bis zu den Bogenkämpfern, und in den Zwickeln stehen Konsolen, die das Gebälke tragen. Alle Flächen sind reich und zierlich ornamentiert.

Fig. 6.



Chorschranken in der Pfarrkirche zu Dixmude[9]).

Das Kanzleigebäude in Brügge (1535—37, Fig. 4[4]), von *Christian Sixdeniers* nach Plänen von *Johann Wallot* erbaut, hat scheinbar ein strengeres System; aber die Bildung der Gesimse ist mangelhaft; sie sind zugleich Sockel der oberen Ordnungen und wirken schwerfällig. An den phantastischen, an venetianische Bauten mahnenden Giebeln finden sich noch gotische Krabben. Das Ornament ist rein und sehr gut[8]).

Das System kehrt später oft wieder; allein es wird fast stets dekorativ behandelt und giebt kaum je Anlafs zu einer strengen Behandlung der Formen und Verhältnisse.

Rombout Keldermans ist auch am ältesten Renaissancebau Belgiens, dem Palaste der *Margareta von Österreich* (von 1506—30 Statthalterin der Niederlande) beteiligt. Derselbe ist unter Beibehaltung älterer Teile im Hofe im Jahre 1517 erbaut. Der Plan soll von *Guyot de Beauregard*, der mit *Margareta* aus Burgund gekommen war, herrühren, die Ausführung von *Keldermans*. Es

---

8) Eine Aufnahme dieses Bauwerkes siehe in: Ewerbeck, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. Unter Mitwirkung von A. Neumeister, H. Leew & E. Mouris. Leipzig 1891. XIII, XIV, Bl. 11—13.

9) Nach ebendas.

Digitized by Google

ist ein ziemlich einfaches Gebäude (Fig. 5[9]); von Gotik trägt es keine Spur mehr, sondern ist in einer einfachen, etwas dünnen Renaissance erbaut. Das Stockmauerwerk ist nur durch Fenster, Portal und einen kleinen Balkon belebt; die Giebel und Dachluken haben eine zierliche Halbsäulen- und Pilaster-Architektur. Man erkennt unschwer den Zusammenhang mit der französischen Früh-Renaissance. Schon das Prinzip, eine gegliederte Architektur erst auf dem Dache beginnen zu lassen, ist echt französisch, und ebenso sind die Einzelformen der französischen Renaissance entnommen.

Aber die Komposition, in welcher das malerische Prinzip vorherrscht, hat eine wenn nicht deutsche, doch germanische Haltung, und die guten Seiten der deutschen Renaissance sind in diesem anspruchslosen Werke klar angedeutet.

Fig. 7.



Altaraufsatz in der Kirche St. Leonhard zu Léau[10]).

So finden wir da, wo ein strengeres architektonisches System angestrebt wird, ein Spielen mit Formen und Ordnungen, und nur da, wo diese konventionellen Fesseln abgestreift sind und der Architekt sich frei bewegt, den Durchbruch eines selbständigen, malerischen Kompositionsprinzips. Analogen Erscheinungen begegnen wir in Deutschland.

27.
Werke der dekorativen Plastik.

Ein Stil, dessen Schwerpunkt so einseitig auf dekorativer Seite liegt, mufste seine üppigsten Blüten auf dem Gebiete der architektonischen Ausstattung von Innenräumen treiben. Man mufs sich gegenwärtig halten, dafs die niederländische Spätgotik kein organischer Stil, sondern nur ein in das Dekorative gewendetes Derivat eines solchen ist, ein Derivat, dessen Ornamentformen kaum mehr eine struktursymbolische Bedeutung haben, und dafs deshalb die Einführung neuer, einem anderen Boden entsprossener Formen keineswegs verwerflich ist, sofern sie nur mit den alten zu einer dekorativen Gesamtwirkung harmonisch verarbeitet sind. Ein derartiges Verarbeiten heterogener Formenelemente hat eine grofse Naivetät und eine aufserordentliche Stärke und Sicherheit des dekorativen Empfindens zur notwendigen Voraussetzung. In diesen geistigen Potenzen beruht die Gröfse der nordischen Meister im Beginn des XVI. Jahrhundertes.

Nicht immer ist die Verschmelzung gelungen; gotische und Renaissance-

[10]) Nach ebendas.

Digitized by Google

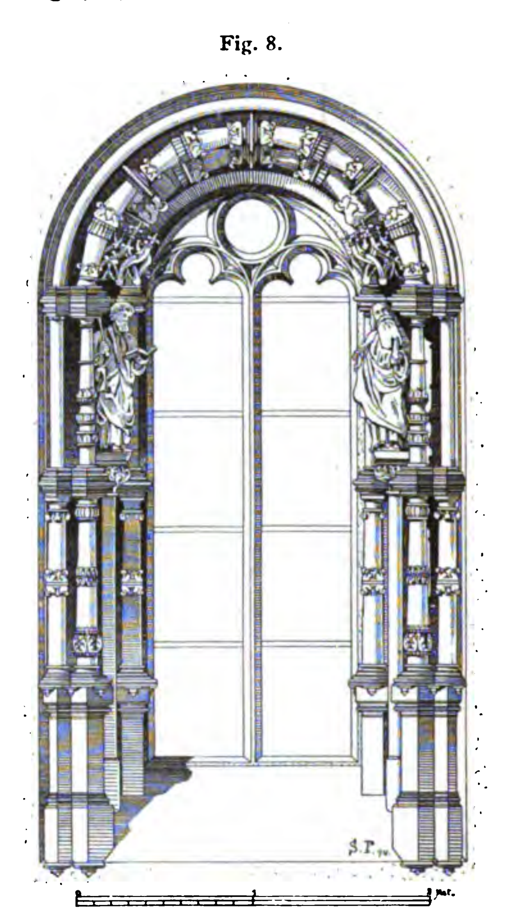
formen laufen oft recht unvermittelt nebeneinander her; schrille Dissonanzen sind gleichwohl selten. Arbeiten, welche das Gesagte belegen, sind in den Niederlanden, wie am Niederrhein, sehr zahlreich. *Ysendyck* giebt in fast allen Abteilungen seines grofsen Werkes eine erhebliche Zahl guter Beispiele.

In Kirchen sind es vor allem Chorschranken: *Sainte Gertrude* zu Nivelles [11]), Pfarrkirche in Nieuport [12]), Dixmude (Fig. 6 [9]) und Lettner [13]) u. a.; ferner Altäre: ein Altaraufsatz in St. Leonhard zu Léau (Fig. 7 [10]), ein hochinteressanter Altaraufsatz in Oplinter von 1525 [14]), ein solcher in der Sammlung *Beauffort* [15]), ein anderer mit den sieben Freuden *Mariae* in Saint Sauveur zu Brügge [16]), dann sehr schöne Beispiele in Victor zu Xanten und in Kalkar [17]).

Weiter sei auf die Grabmonumente verwiesen; das Motiv, dem des Altaraufsatzes verwandt, wird auch ähnlich behandelt [18]).

In Profanbauten wird zuweilen an Kaminen eine erstaunliche Pracht entfaltet. Sehr früh, noch aus dem XV. Jahrhundert, ist der Kamin aus dem Markiezenhof zu Bergen op Zoom, an dem das schüchterne Eindringen einzelner Renaissancemotive zu beobachten ist [19]). Überreich von herrlichster Ausführung in den Formen einer frühen Renaissance ist der Kamin im Saale des Franc de Bruges [20]), nach dem Entwurfe *Lancelot Blondeel*'s 1529 von *Guyot de Beauregar* ausgeführt. Dagegen ist der reiche und schöne Kamin im Rathaussaal zu Courtrai [21]) noch fast ganz gotisch. Die Figuren Erzherzog *Albrecht*'s und *Isabella*'s sind spätere Zuthaten.

Fig. 8.



Fenster im Kreuzgang des Domes zu Regensburg [22]).

Dafs an Vertäfelungen und an Möbeln die gleiche Stilrichtung vorkommt, bedarf kaum der Erwähnung.

Fast alle diese Arbeiten gehören dem ersten Drittel des XVI. Jahrhundertes an. Neben dem Reichtum der Phantasie, welchen sie offenbaren, erregt die technische Ausführung Bewunde-

[11]) Siehe ebendas., *Cloture*, Pl. 6.
[12]) Siehe ebendas., *Stalles*, Pl. 6.
[13]) Siehe ebendas., *Stalles*, Pl. 6.
[14]) Siehe ebendas., *Retable*, Pl. 1.
[15]) Siehe ebendas., Pl. 23.
[16]) Siehe ebendas., Pl. 5.
[17]) Siehe: Clemen, P. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Düsseldorf.
[18]) Siehe: Ysendyck, a. a. O., *Monuments commémoratifs*, Pl. 2 u. a.
[19]) Siehe ebendas, Lit. H, Pl. 8.
[20]) Siehe ebendas., *Cheminées*, Pl. 4.
[21]) Siehe ebendas., Pl. 3.
[22]) Nach: Lambert & Stahl, a. a. O.

Digitized by Google

rung. Man sehe zum Beispiel die Holzschnitzerei am Altar in Xanten bei Clemen oder in der unten genannten Zeitschrift[23]).

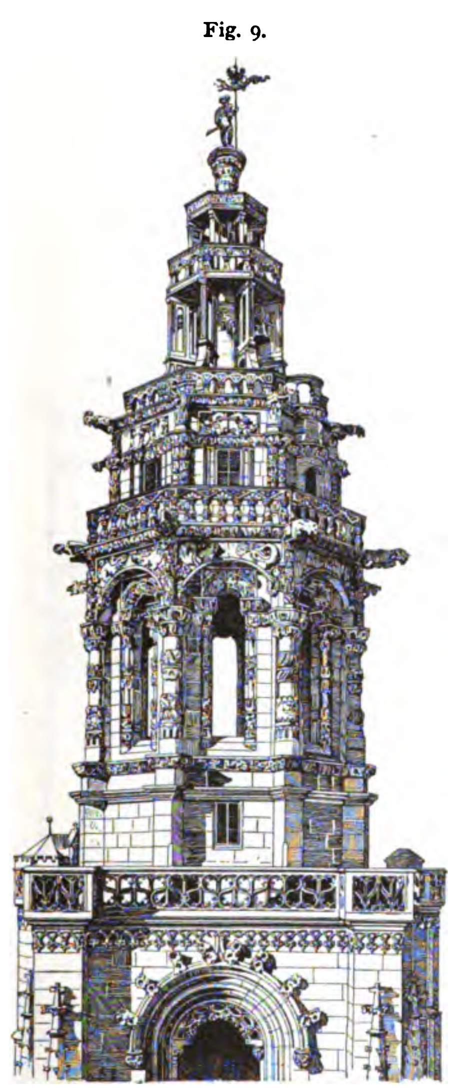
3. Kapitel.

Das Eindringen von Renaissancemotiven in die deutsche Gotik.

28. Anfänge in der Architektur.

Die Entwickelung der Baukunst wie der architektonischen Dekoration im südlichen und mittleren Deutschland geht der in den Niederlanden parallel nicht nur zeitlich, sondern auch nach ihrem stilistischen Charakter. Auch hier bezeichnet die mehr oder minder reichliche Aufnahme von Renaissancemotiven keinen Bruch mit der Vergangenheit. Aber die formbildende Kraft ist geringer, als dort, und das Ergebnis oft ein ziemlich unbefriedigendes. Das erste Eindringen von Renaissanceformen findet etwa zwischen 1480 und 1490 statt. Als der älteste Bau, an welchem sich bei gotischer Konstruktion Renaissanceformen finden, gilt der *Wladislav*'sche Saal in Prag, 1493 von *Benedict Rieth (Benesch von Laun)* erbaut; aber es ist fraglich, ob diese Fenster und Portale der Erbauungszeit angehören.

Fig. 9.



Turm der St. Kilians-Kirche zu Heilbronn[25]).

Auf nahezu gleicher Entwickelungsstufe stehen die Hallen des Residenzhofes in Freising von 1519. Verschiedenartig gestaltete Stützen tragen die Segmentbogen der mit einem Netzgewölbe überwölbten oberen Halle. Die Formen machen den Eindruck, als ob unbeholfene Holzschnitte das Vorbild gewesen wären[24]). Die wunderlichen Fenster des Domkreuzganges von Regensburg von *Ulrich Heidenreich* (Fig. 8[22]) mögen etwa gleichzeitig oder wenig später sein.

Weit bedeutender, ja eines der originellsten Werke der gesamten deutschen Renaissance ist das Oktogon des Turmes von St. Kilian in Heilbronn, 1513—29 von *Hans Schweiner von Weinsberg* erbaut (Fig. 9[25]). Die Gesamtform erinnert an lombardische Vierungstürme, etwa an Chiaravalle oder die Certosa, und hat vielleicht *Neumann* beim Ausbau des Domturmes von Mainz vorgeschwebt.

[23]) Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk. 1893, Bl. 48 u. 49.

[24]) Aufnahmen dieses Bauwerkes finden sich in: LAMBERT, A. & E. STAHL, Motive der deutschen Renaissance, Architektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in historischer Anordnung. Mit Text von E. v. BERLEPSCH. Stuttgart 1891—93 — ferner in: Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. Bd. I, Taf. 45, 46.

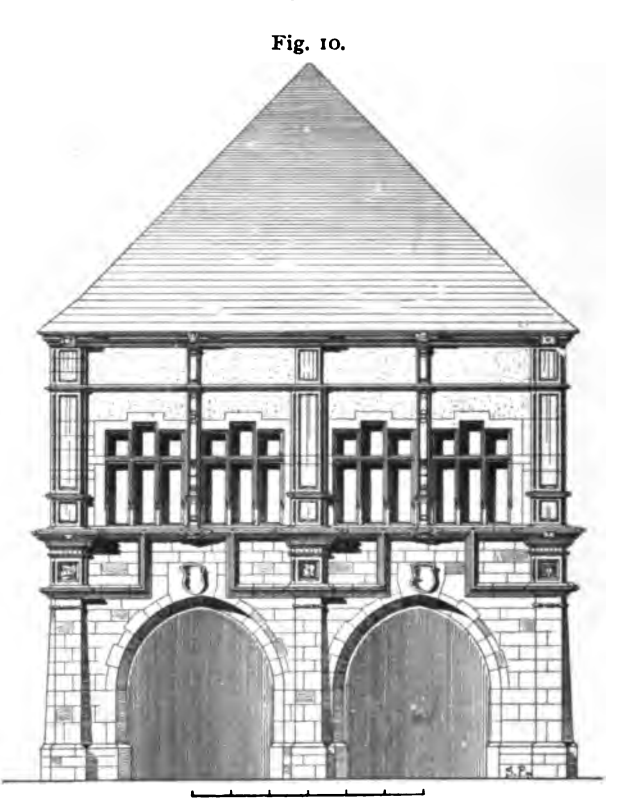
[25]) Nach: Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart.

Digitized by Google

Im einzelnen klingen romanische Formen nach; gotische Formen kommen vor; alles mit geringem Formverständnis behandelt, aber naiv und von erfreuender Gesamtwirkung. Ein merkwürdiger Übergangsbau ist die neue Pfarre, die Kirche zur schönen Maria in Regensburg (1519). Gotische und Renaissanceformen vermischt, aber zu schöner Gesamtwirkung abgeklärt, zeigt das Rathaus zu Ensisheim im Elsafs von 1595 (Fig. 10[26]). Auch das *Tucher*-Haus zu Nürnberg, das ich im Zusammenhang mit den Anfängen der dortigen Renaissance besprechen werde, ist hier zu nennen. Weitere Beispiele finden sich da und dort.

Die Mischung der Formen tritt um die Mitte des XVI. Jahrhundertes zurück, wird aber nie völlig verlassen. Die Nürnberger Höfe des XVII. Jahrhundertes haben an den Brüstungen ihrer Hallen gotisches Mafswerk; ebenso lange erhalten sich die gotischen Gewölbeformen. Insbesondere hält der Kirchenbau an der spätgotischen Weise fest.

Fig. 10.



Rathaus zu Ensisheim[26]).

29. Anfänge in der dekorativen Plastik.

Unter den Werken der dekorativen Plastik ist zuvörderst nochmals an das *Sebaldus*-Grab von *Peter Vischer* zu erinnern, das an einheitlicher Verarbeitung der verschiedenen Stilformen den besten niederländischen Werken gleichkommt, sie aber an Originalität der Komposition weit übertrifft.

Die verbreitetste Form des Grabdenkmales ist die einer Ädikula in Relief, unter der eine Darstellung aus der Heiligengeschichte oder die Figur des Verstorbenen angebracht ist. Unter den Werken der Frühzeit, welche im Übergang von der Gotik zur Renaissance stehen, ist das Grabmal des Erzbischofs *Uriel von Gemmingen* im Dome zu Mainz von 1514 (Fig. 11[27]) wohl das beste; der Stil ist eine frühe Renaissance, nur in Baldachinen und Fialen noch mit gotischen Formen untermischt und in der sehr malerischen Behandlung des Figürlichen an der gotischen Weise festhaltend.

Das Motiv der Ädikula wird früh auch beim Aufbau von Altären verwandt, so im Altar des Kanonikus *Kaspar Marolt* zu Freising[28]), welcher, in rotem Marmor ausgeführt, unfertig in der Verarbeitung der Motive und in seinem flachen Relief von geringer Wirkung ist; neben der Ädikula befinden sich rudi-

[26]) Nach: LAMBERT & STAHL, a. a. O.

[27]) Nach: Mitt. aus d. germ. Nationalmuseum 1887.

[28]) Eine Abbildung dieses Altars befindet sich in: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München 1892–95. Bd. 1, Taf. 43.

Digitized by Google

Fig. 11.



Grabmal des Kurfürsten *Uriel von Gemmingen* im Dom zu Mainz[27]).

mentäre Flügel, gleichfalls aus Stein.

Im allgemeinen blieb Holz das Material für den Altaraufbau; man wuſste sich in diesem Material freier zu bewegen. *Dürer* nimmt das Motiv der Ädikula im Altar der Landauer Kapelle (1511) auf, der einst das Allerheiligenbild enthielt. Die Verhältnisse sagen wenig, desto mehr das Ornament. Frei von allem Konventionellen, ist es des Meisters eigenste Schöpfung, nicht gotisch, nicht Renaissance. Köstlich ist die in einem sehr reinen Reliefstil gehaltene Darstellung des jüngsten Gerichtes auf dem Fries. Die Ausführung soll von *Veit Stoſs* sein.

Im allgemeinen hielt man in der Frühzeit an der überkommenen Form des Flügelaltares fest. Am Altar der Bergleute in Annaberg sind nur gotische Motive in Renaissanceformen gekleidet zu finden[29]). Der Hauptaltar der Rochuskapelle in Nürnberg (Fig. 12[30]) ist zwar auch ein Flügelaltar; doch ist die Komposition des Schreines wie des oberen Aufsatzes ganz im Geiste früher Renaissance gehalten, und dem entsprechen auch die Formen. Die Flügel, an denen noch gotisches Ornament vorkommt, erscheinen als überflüssige Zuthat.

Arbeiten aus späterer Zeit, an welchen noch gotische Formen vorkommen, werden ihres Ortes namhaft gemacht werden.

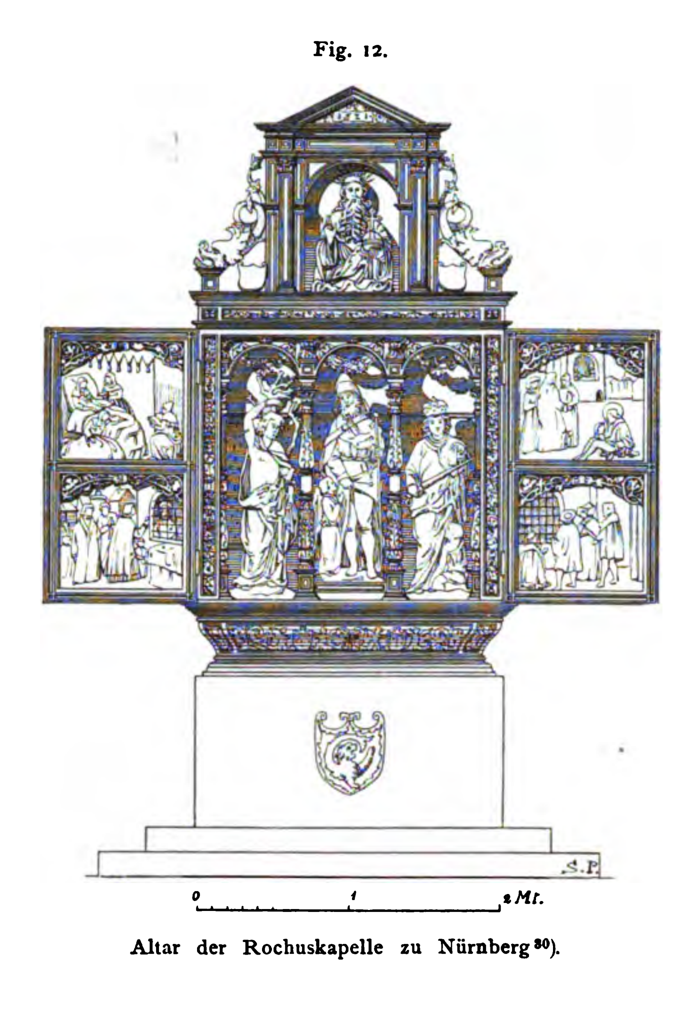
---

[29]) Eine Aufnahme dieses Altars siehe: ANDREAE, K. Die Kunst im sächsischen Erzgebirge. Dresden. Taf. 21.

[30]) Nach: Deutsche Renaissance. Herausg. von A. ORTWEIN. Leipzig 1871—75. — Neue Folge, herausg. von SCHEFFERS. Leipzig 1876—88. Abt. 1.

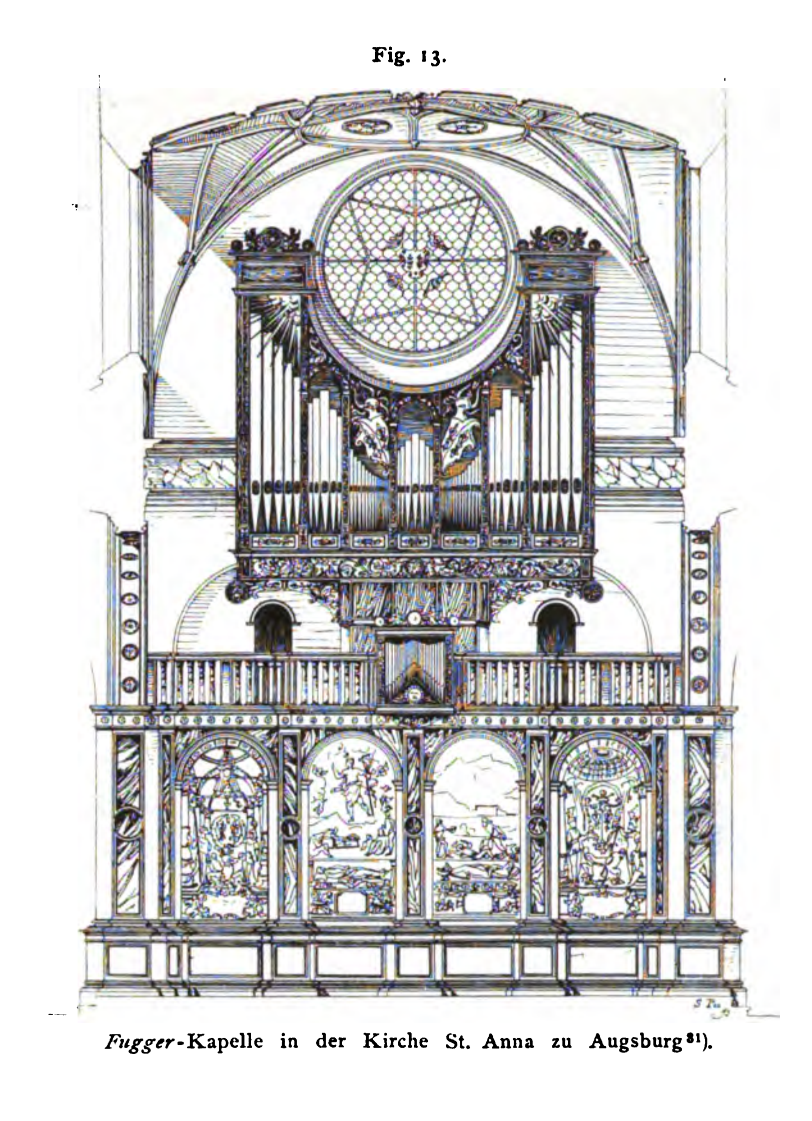
Digitized by Google

Fig. 12.



Altar der Rochuskapelle zu Nürnberg[30]).

Fig. 13.



Fugger-Kapelle in der Kirche St. Anna zu Augsburg[31]).

Digitized by Google

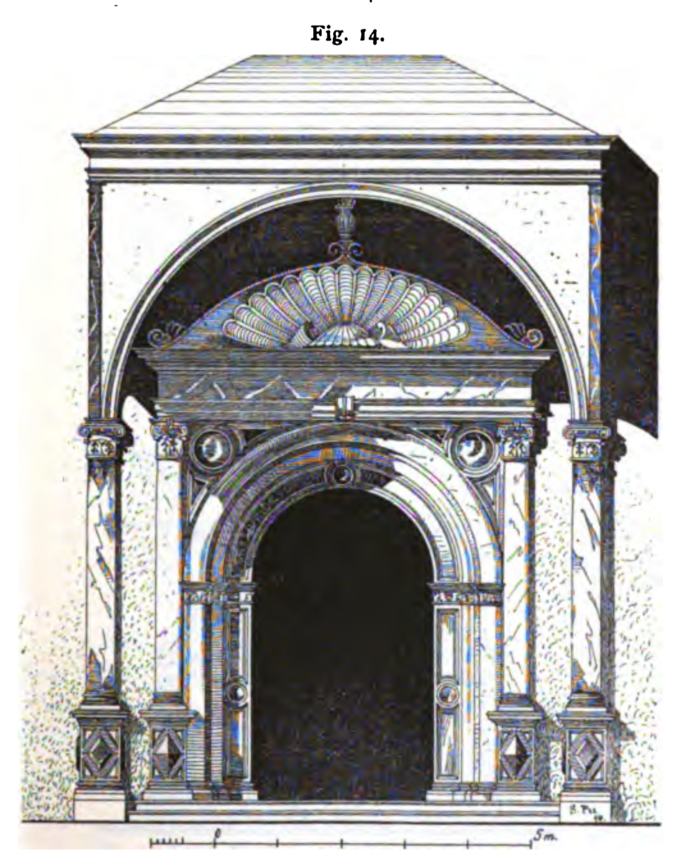
4. Kapitel.

Die unmittelbare Einwirkung der oberitalienischen Renaissance in Deutschland.

30. Ober-italienischer Einfluſs.

Neben den zwischen Gotik und Renaissance schwankenden Erzeugnissen der Übergangsperiode kommen gleichzeitig solche vor, in denen die Grundzüge der Renaissance in reinerer Weise zum Ausdruck kommen. Diese Werke gehören zum reizvollsten, was die Früh-Renaissance in Deutschland geschaffen hat. Wenn auch weit entfernt von der strengen Hoheit toskanischer Kunst, lassen sie doch einen nahen Zusammenhang mit Italien nicht verkennen.

Fig. 14.



Vorhalle der Hofkirche zu Innsbruck[25]).

Das früheste Beispiel ist die *Fugger*-Kapelle bei St. Anna in Augsburg (Fig. 13[31]), im Auftrage von *Johann Jakob Fugger II.* zwischen den Jahren 1509 und 1512 erbaut. Mit Ausnahme der Netzgewölbe ist es reine venetianische Früh-Renaissance, von einer Einfachheit der formalen Ausbildung, wie sie sonst in Deutschland kaum vorkommt. Nur an der Orgel ist schön gezeichnetes Ornament in reicher Fülle angebracht. *Weinbrenner*, der diese Kapelle in dem unten genannten Werke[31]) gut veröffentlicht hat, nimmt an, sie sei vom deutschen Meister *Hieronymus* ausgeführt, der 1505—8 den Fondaco dei Tedeschi in Venedig erbaute. Nähere Nachweise fehlen[32]).

Die Aufnahme der Renaissance war in Augsburg durch die Thätigkeit des Malers *Hans Burgkmair* und des älteren *Holbein* vorbereitet. Ob *Burgkmair*, wie *Julius Gröschel*[33]) annimmt, auch als Architekt thätig war und ob der Hallenhof des *Fugger*-Hauses in Augsburg, für dessen malerische Ausstattung *Burgkmair*'s Urheberschaft wahrscheinlich ist, auch von ihm erbaut ist, bleibt fraglich. Arge Naivetäten der malerischen Komposition — im Obergeschoss sind die Fenster als Pfeiler behandelt, von welchen Bogen ausgehen, durch die man einen an

[31]) Nach: Weinbrenner, E. Entwürfe und Aufnahmen von Bauschülern der technischen Hochschule zu Karlsruhe. Karlsruhe 1884.

[32]) Über die Grabmäler der *Fugger* vergl. auch: Vischer, R. Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 583 ff.

[33]) In: Repertorium f. Kunstwissensch., Bd. XI, S. 240 ff.

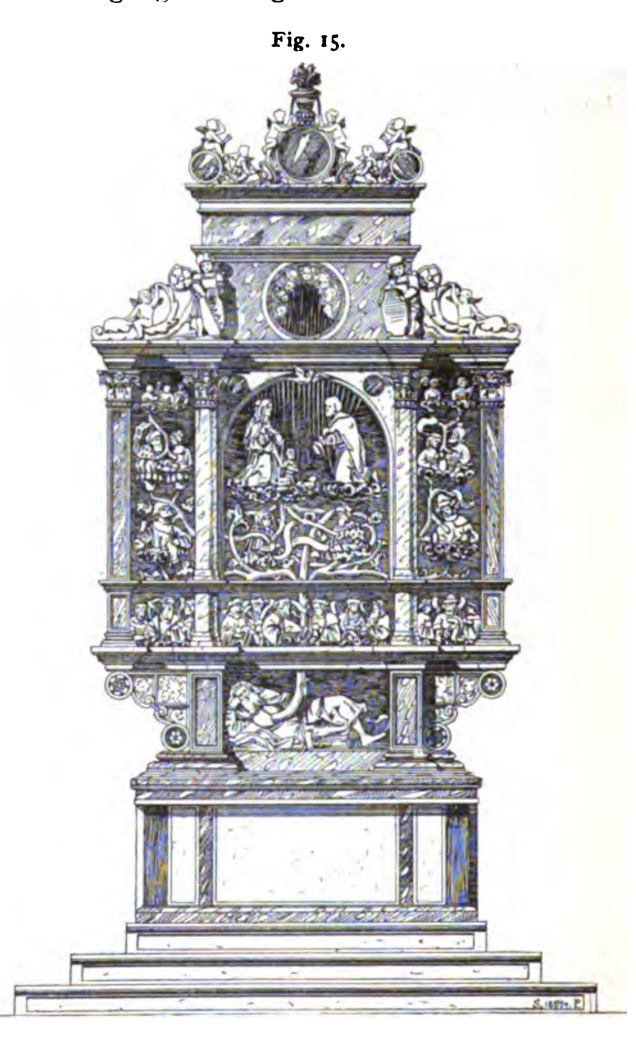
Digitized by Google

die Wand gemalten Himmel erblickt und aus welchen eine fröhliche Gesellschaft in den Hof herabsieht u. a. — sprechen eher gegen, als für diese Annahme. Das Ganze, jugendlich anmutig, wenn auch nicht bedeutend, ist etwa zwischen den Jahren 1512 und 1515 entstanden.

Ein sehr zierliches Werk dieser venetianischen Kunstrichtung ist die Vorhalle der Hofkirche in Innsbruck (Fig. 14[25]).

Reichere Früchte haben die Anregungen der genannten Meister auf dem Gebiete der architektonischen Kleinkunst getragen. Der Hauptaltar in Annaberg (1522) von *Adolf Dowher* aus Augsburg (Fig. 15[34]) zeigt venetianische Formen, wenn auch in der Bildung der Kapitelle wie der Profile schon merklich abgeschwächt. Von *Hans Dowher*, dem Sohne des Meisters, besitzt das Berliner Museum einen Altar[35]; auch ein Altar im Obermünster in Regensburg ist wahrscheinlich Augsburger Arbeit. Die einfache Klarheit der Komposition, welche uns an diesen Altären erfreut, finden wir an einigen wenig späteren Grabmälern der Garnisonskirche in Ingolstadt und des Domes zu Eichstädt wieder, deren bestes dasjenige des älteren *Johann Peisser* ist (Fig. 16[36]).

Fig. 15.



Hauptaltar zu Annaberg[34]).

Die Richtung erhielt sich bis nach 1560. Man sieht an den späteren Werken, dafs eine gewisse Schultradition bestand, welche die ursprüngliche Haltung beibehielt, ohne neuer unmittelbarer Anregung von Italien zu bedürfen. Aber es waren nur eine oder wenige Werkstätten.

Verwandtes leistet in Nürnberg die Giefshütte *Peter Vischer*'s. Nachdem der Übergang von der Gotik zur Renaissance, dem wir das *Sebaldus*-Grab verdanken, vollzogen war, bewegte sich der Meister mit ruhiger Sicherheit in der Formenwelt der Renaissance. Das Hauptwerk waren die Schranken im Rathaussaale zu Nürnberg, ursprünglich für die *Fugger*-Kapelle in Augsburg bestimmt

[34]) Nach: ANDREAE, a. a. O.

[35]) Siehe: Jahrbuch der k. preufsischen Kunstsammlungen. Bd. VIII, S. 3, 8 u. 9, wo noch weitere Arbeiten des Meisters erwähnt sind.

[36]) Nach: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München 1892–95.

Digitized by Google

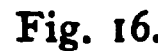


Fig. 16.



Grabmal des *Wolfgang Peisser* in der Garnisonskirche zu Ingolstadt[30]).

und vielleicht auch von ihrem Erbauer entworfen. Die Abbildungen der Schranken, so unzulänglich sie sind, lassen erkennen, dafs mit ihnen ein Hauptwerk der Renaissance in Deutschland zu Grunde gegangen ist. In *Vischer*'s Grabmälern ist die Behandlung des Figürlichen schlicht und wahr, und mit ihr steht die architektonische Umrahmung in reinstem Einklang. Sie zeichnen sich durch klare Einfachheit des Aufbaues, durch reine und sorgfältige Modellierung des Ornamentes aus. *Cort Mende* in Lübeck dürfte in der *Vischer*'schen Giefshütte gearbeitet haben. Ein schönes Grabdenkmal von ihm befindet sich im Domkreuzgang zu Hildesheim. Vielleicht darf ihm auch das Epitaph der Familie *Wiegerinck* in der Marien-Kirche zu Lübeck zugeschrieben werden.

Ob sich sonst in Deutschland Werke dieser italienisierenden Richtung finden, ist mir nicht bekannt. Im Südosten darf Schlofs Porzia bei Spital an der Drau, ein Ausläufer der venetianischen Renaissance, kaum den deutschen Monumenten zugezählt werden.

Die sinnige Anmut der Jugend, welche diesen Werken eignet, konnte nicht lange vorhalten; die Entwickelung mufste entweder auf höhere formale Ziele oder auf eine kräftigere Formensprache hinführen. Die Richtung der Zeit war ersterem abgewandt.

5. Kapitel.

Die Früh-Renaissance in Sachsen und in Schlesien.

31. Schule der Certosa.

Für die Augsburger Früh-Renaissance war Venedig der Ausgangspunkt. Verbreiteter und nachhaltiger sind die Einwirkungen der lombardischen Renaissance, insbesondere der von der Certosa ausgehenden Dekorationsschule. Die Absichten dieser Schule sind auf grofsen Reichtum und auf Pracht der Dekoration gerichtet. Wo irgend ornamentaler Schmuck anzubringen ist, bringt sie ihn an und bildet selbst architektonische Formen in dekorativem Sinne um, sodafs die Säule zum Kandelaber, der Giebelsturz der Fenster zur Volute wird und die Gesimse nicht selten statt in architektonischem in dekorativem Sinne gebildet werden. Sie verziert die Flächen von Pilastern, Friesen und Archivolten mit Ornament in kräftigem Relief. An den Pilastern erscheinen neben den grofszügigen, in einer Folge von aufsteigenden oder aus einem Stengel sich entwickelnden Ranken nicht selten Ornamente, welche aus einer Reihe aufeinander gestellter Vasen zusammengesetzt sind, während der zwischen dieser freibleibende Grund mit vege-

Digitized by Google

tabilischen Ornamenten, Putten oder Tieren gefüllt wird. Im Rankenornament laufen die vegetabilisch begonnenen Ranken oft in bandartige Voluten aus.

Eine so überwiegend dekorative Kunst kann wirklich Bedeutendes nur leisten, wenn ihr ein hoher architektonischer Sinn zur Seite steht. Sie erfordert ein reiches Mafs von künstlerischem Takt und grofse Sorgfalt der Ausführung. Wo diese fehlen, wird schon in Italien die Wirkung leicht kleinlich und unruhig, wie z. B. an der Fassade von *Sta. Maria de' Miracoli* in Brescia.

32. Anfänge der Renaissance in Sachsen.

In Deutschland geht *Hans Holbein der Jüngere* von der lombardischen Kunst aus (vergl. Art. 7, S. 4). Zerstreut finden sich Werke, welche die Kenntnis der lombardischen Renaissance voraussetzen, da und dort. Dauernd und verbreitet sind ihre Einwirkungen in Sachsen und Schlesien. Während anderwärts die Entwickelung rasch über jene schüchtern italienisierenden Arbeiten hinaus zur derberen deutschen Weise führt, behält die sächsisch-schlesische Renaissance bis nach der Mitte des Jahrhundertes den Charakter der Früh-Renaissance bei. Die Gesamthaltung, wie gewisse Motive und Formen bleiben so konstant, dafs man hier von einer Schule sprechen darf.

Die Ableitung dieser Schule von dem Bau der spätgotischen Stadtkirche in Annaberg erregt Bedenken. Der Altar des *Adolf Dowher* (siehe Art. 30, S. 28) und die Brüstungen der Emporen sind keine Werke, welche imstande sind, die Kunstrichtung weiter Landstriche zu bestimmen und in neue Bahnen zu leiten. Zudem ist der *Dowher*'sche Altar venetianisch, die sächsische Renaissance lombardisch. Thatsächlich liegen in der Spätgotik Obersachsens ähnliche Verhältnisse vor, wie in den Niederlanden, und führen zu ähnlichen Erscheinungen. Ich meine damit nicht, dafs in diesen spätgotischen Hallenkirchen eine Raumkunst im Sinne der italienischen Renaissance angebahnt sei; ja sie stehen in Hinsicht der Raumschönheit anderen deutschen Hallenkirchen, wie dem Dome zu Minden, der Wiesenkirche zu Soest oder der Pfarrkirche zu Laufen an der Salzach kaum gleich. Auch wäre, wenn bei den sächsischen Hallenkirchen wirklich von Raumkunst in höherem Sinne die Rede sein dürfte, hiermit nichts gewonnen; denn die sächsische Renaissance ist keine Raumkunst. Dagegen führt die formale Entwickelung der sächsischen Spätgotik zu ähnlichen Erscheinungen, wie wir sie in den Niederlanden wahrgenommen haben, und macht sie zur Aufnahme von Renaissancemotiven und zum Übergang in die Renaissance geeignet. Die Strebepfeiler der Marien-Kirche zu Zwickau oder das Portal der Schlofskirche in Chemnitz stehen auf der gleichen Entwickelungsstufe, wie das Rathaus in Gent.

In den zwanziger Jahren des XVI. Jahrhundertes sind aufser den Arbeiten in Annaberg wohl da und dort einige Werke im neuen Stil entstanden; so das Portal der Veste Stolpe[87]) oder das noch halb gotische Portal des Rathauses in Zwickau; doch konnte erst ein gröfserer Renaissancebau vorbildlich werden und die weitere Verbreitung des Stils anbahnen.

33. Schlofs in Dresden.

Ein solcher Bau war der Georgsflügel des Schlosses zu Dresden, erbaut nach 1530 von *Hans Schickentantz*. Durch das Gebäude führt die Durchfahrt von der Stadt nach der Elbe und der Elbebrücke. Erhalten sind nur geringe Reste des Portals auf der Stadtseite, die Durchfahrt mit gotischen Gewölben und das Portal auf der Elbseite (Georgsthor) bis zum Gesimse[88]).

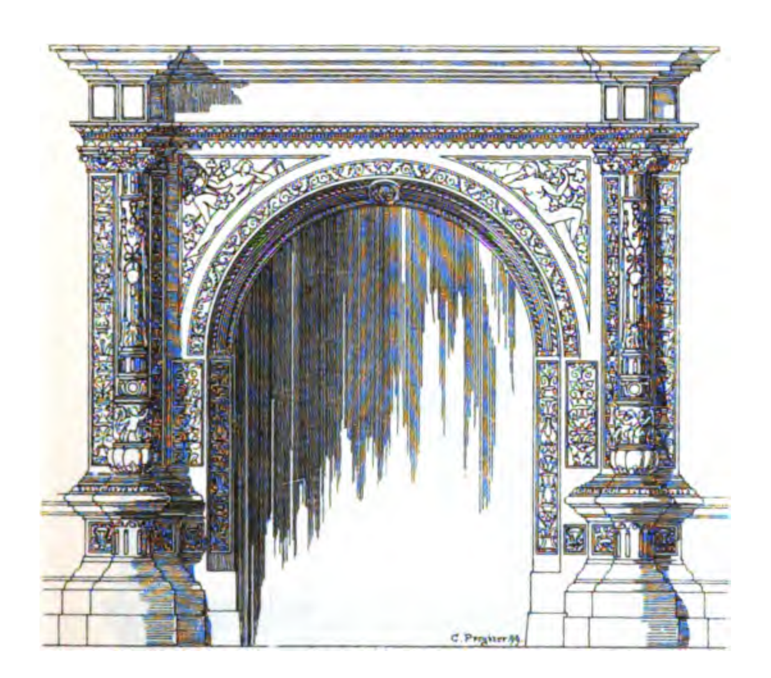
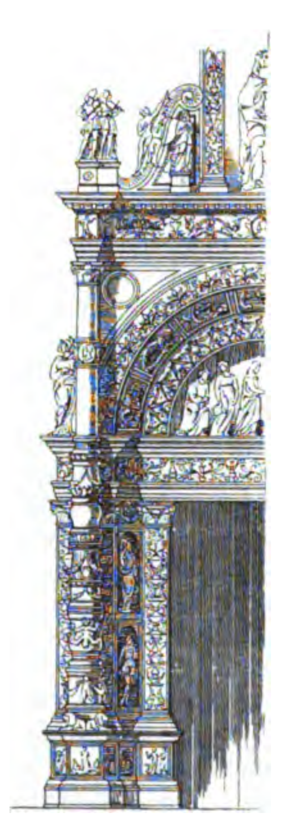
[87]) Siehe: Steche, R. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Dresden. Bd. I, 85, Beil. IX.

[88]) Eine Abbildung dieses Gebäudes ist zu finden in: Weck, A. Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weltberühmten Residentz und Haupt-Vestung Dresden. Beschreib- und Vorstellung. – Hiernach in: Deutsche Renaissance, Abt. 15, Bl. 21 (ungenügend).

Digitized by Google

Es war ein schmaler Bau, über dem Erdgeschosse zwei Stockwerke und hohe Giebel. Auf der Stadtseite führten zwei unsymmetrisch angelegte Portale mit reichem Reliefschmuck in die Durchgangshalle. In den Obergeschossen nimmt ein Erker die Mitte ein; daneben sind beiderseits zwei Axen gelegen. Pilaster und Gesimse gliedern diese Teile. Der Giebel scheint schon 1680 verändert gewesen zu sein. Auf der Elbseite befindet sich das Georgsthor, dessen Axe links von der Mitte des Gebäudes steht. Der Portalaufsatz reichte bis in das I. Obergeschofs; im II. beginnt auf der Axe des Portals ein Erker, der bis in den Giebel hineinreicht. Hohe Relieffriese trennen die Stockwerke. Erst am

Fig. 17.

Georgsthor am Schlofs zu Dresden und *Porta della Rana* am Dom zu Como[30].

Giebel setzen Pilaster ein, und seine Stufen sind mit Voluten von der Form umgekehrter Konsolen ausgefüllt.

Der Bau ist in seiner Komposition sehr unreif; aber er giebt das Programm der ganzen Schule und enthält die meisten Motive, mit welchen diese arbeitet: auf der Nordseite eine freie Fassaden-Komposition ohne durchgehende Axen und ohne Symmetrie, auf der Stadtseite in den Obergeschossen der Versuch einer festeren Gliederung nach der Mittelaxe durch Pilaster und Gesimse. Gotische Formen kommen an den Gewölben der Durchfahrt, nicht aber an den Fassaden vor.

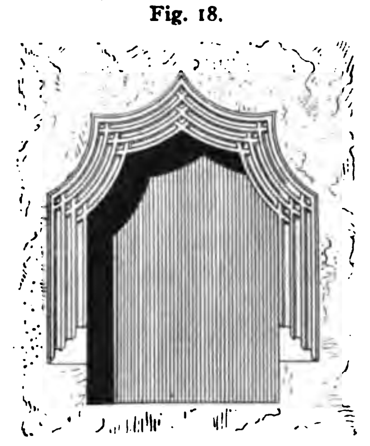
Über die formale Behandlung geben heute nur noch die Portale Aufschlufs. Die nach der Stadtseite gelegenen sind verbaut und nur teilweise noch sichtbar;

[30]) Nach Photographien.

Digitized by Google

die Formen sind früh, aber schon etwas derb. Das Georgsthor (Fig. 17[39]) auf der Elbseite dagegen ist bis zum Fries wohl erhalten. Der Thorbogen ist von einer Pilasterstellung mit vorgesetzten Säulen flankiert; darüber befindet sich ein Gesimse. Alle Flächen sind reich ornamentiert. Das Ornament läfst in seiner Komposition den engen Zusammenhang mit der Lombardei nicht verkennen. Die oben für das lombardische Ornament gegebenen Merkmale finden sich hier sämtlich wieder. Auch die Säulen haben die Kandelaberform. Ein Vergleich der *Porta della Rana* am Dome zu Como (Fig. 17[39]) mit dem Georgsthor wird das Gesagte bestätigen.

Fig. 18.



Vorhangfenster[40]).

Es läfst sich nicht genau erweisen, dafs der Georgsflügel des Schlosses zu Dresden der erste gröfsere Renaissancebau Sachsens ist; doch beweist der enge Anschlufs an italienische Vorbilder, dafs er zu den frühesten gehört.

34. Richtungen der sächsischen Schule.

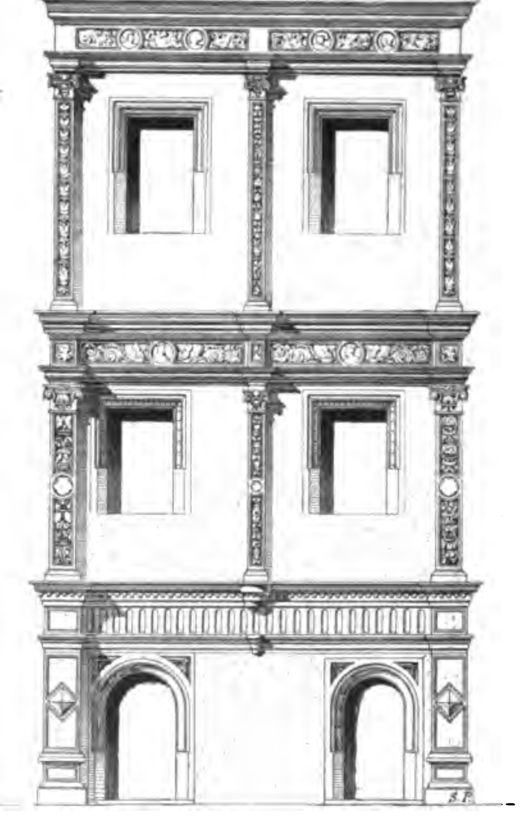
Die verschiedene Behandlung der beiden Fassaden kündigt gewissermafsen die beiden Richtungen an, welche in der sächsisch-schlesischen Renaissance nebeneinander hergehen.

Die eine behält die freien Kompositionsprinzipien der Spätgotik, wohl auch einzelne gotische Formen, z. B. das sog. Vorhangfenster (Fig. 18[40]) bei und wendet daneben an Portalen, Giebeln und Erkern Renaissancemotive an. Dieser Richtung entspricht die Elbfassade.

Die andere Richtung strebt durch ein System von Pilastern und Gesimsen einen Scheinorganismus der Fassaden-Architektur an.

Die erstere entspricht in ihren malerischen Grundprinzipien mehr dem Kunstgeiste des deutschen Volkes und der Stimmung der Zeit. Sie hat deshalb auch Bedeutenderes hervorgebracht, als die zweite, deren Berechtigung wesentlich von der Behandlung der Proportionen abhängt. Das ideelle Architektursystem erfordert eine aufserordentlich reine Stimmung der Verhältnisse, um bedeutend zu wirken. Hier wird es rein dekorativ behandelt. Man freut sich der reichen und anmutigen Wirkung, ohne sich viel um die Propor-

Fig. 19.



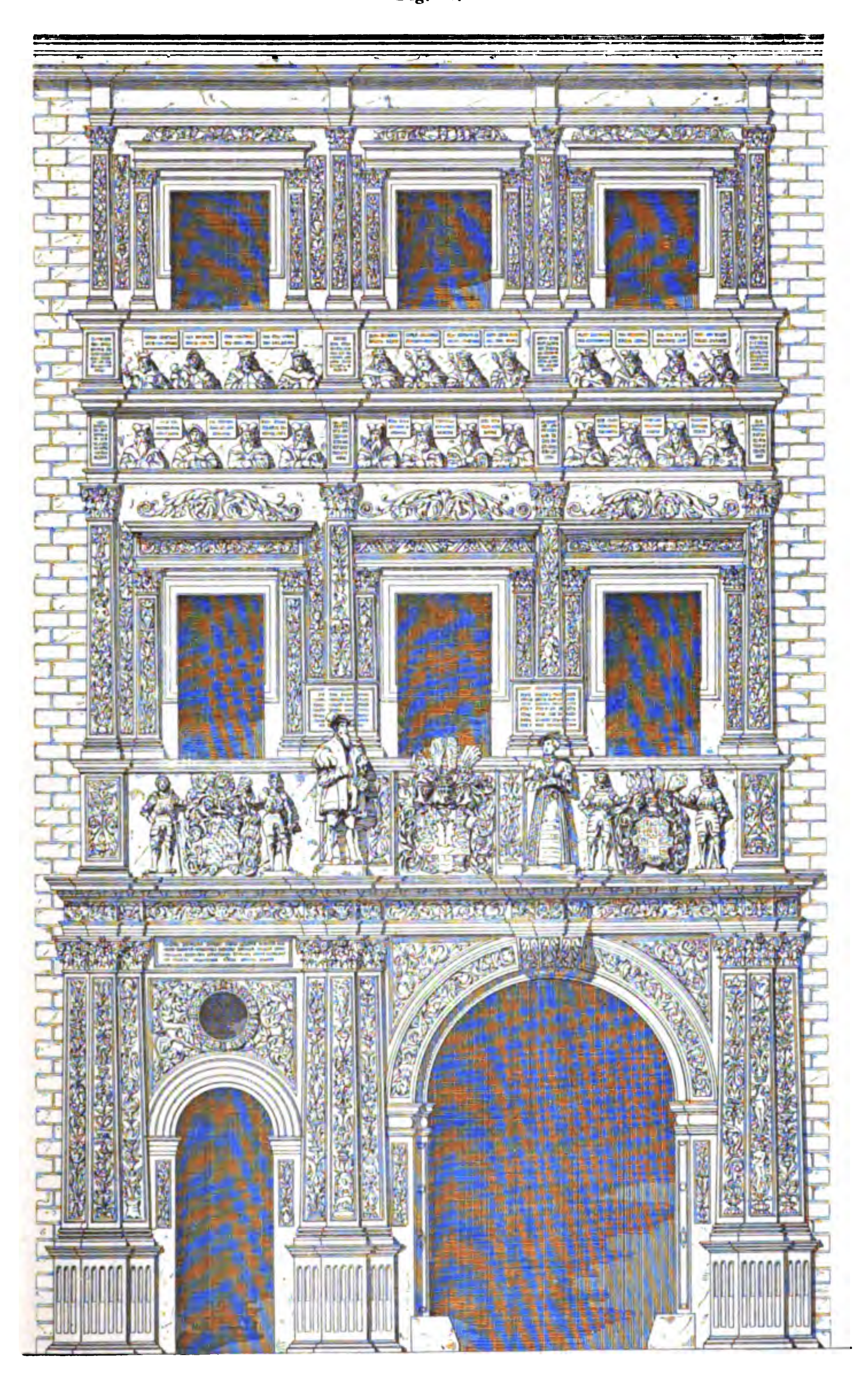
Schlofs zu Dippoldiswalde[10]).

[40]) Nach: Gurlitt, C. Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Halle 1890.

[41]) Nach: Steche, a. a. O., Bd. II.

Digitized by Google

Fig. 20.



Portalbau des Schlosses zu Brieg[41]).

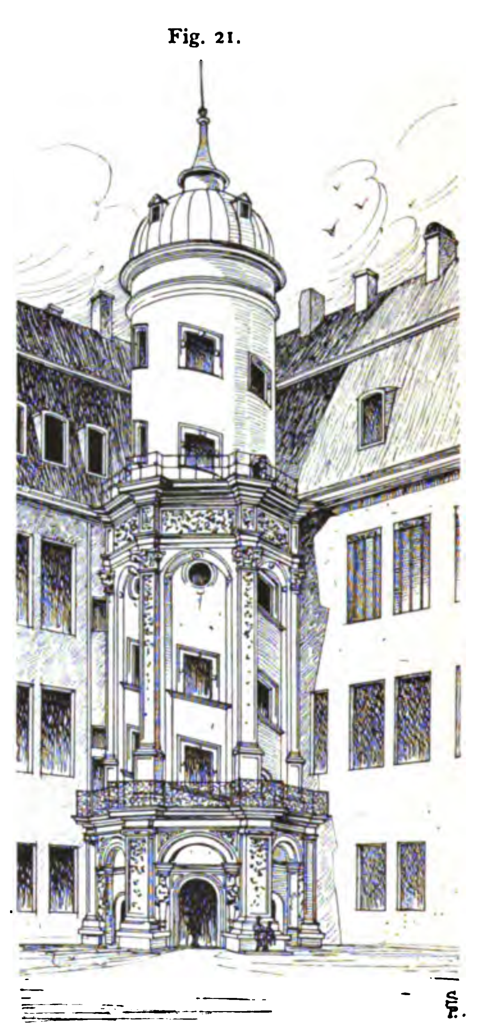
Digitized by Google

tionen oder gar um Formensymbolik der architektonischen Glieder zu kümmern. Wir haben Ähnliches in den Niederlanden gefunden.

35. Aufbau der Fassaden nach Ordnungen.

In dieser Weise war das System der Südfront des Georgsbaues zu Dresden behandelt. Ein anderes frühes Beispiel ist die Hoffassade des Schlosses Dippoldiswalde (Fig. 19[41]), wenn auch im Verhältnis der Pilaster zu den Gesimsen vergriffen, doch im ganzen nicht ohne Sinn für Proportionen. Etwa gleichzeitig ist die Hoffassade des Rathauses in Görlitz 1534[42]). Reifer ist das Haus Nr. 29 an der Neifsegasse in Görlitz[43]). In der Verwendung der architektonischen Glieder laufen noch manche Unbeholfenheiten mit unter; aber im einzelnen ist die Behandlung eine sehr gute, und die beabsichtigte Wirkung wird vollauf erreicht. Am höchsten steht der prächtige Portalbau des Schlosses zu Brieg (Fig. 20[44]), welcher 1552 ausgeführt wurde. An diesem Bau waren Italiener beteiligt; ob und wie weit der Entwurf von ihnen herrührt, ist vorerst nicht zu entscheiden[45]). Ein Zusammenhang mit der Schule der Lombardei scheint vorzuliegen. Die Ordnungen sind mit Freiheit und Verständnis angewandt; die Abstufung nach oben ist wohl abgewogen und die Aufhebung der Symmetrie im Erdgeschofs von trefflicher Wirkung. Ich glaube in diesem Bau Motive von der Halle des Municipio zu Brescia zu erkennen. Aber trotz der italienischen Meister und trotz der italienischen Vorbilder ist es deutsche Renaissance. An Wohllaut der Verhältnisse, wie an formaler Vollendung kommen ihm nicht viele gleich. Die Vorzüge dieses Gebäudes beruhen nicht zum wenigsten auf seinen kleinen Abmessungen. Das System in der dekorativen Auffassung der Deutschen ist überhaupt nur auf kleine Gebäude anwendbar.

Fig. 21.



Nordwestlicher Treppenturm des Schlosses zu Dresden[46]).

36. Aufbau in freier Gruppierung.

Frei von den Fesseln architektonischer Ordnung bewegen sich die deutschen Meister mit gröfserer Sicherheit. Mit richtigem Takt haben sie das Pilaster- und Gesimssystem auf grofse Bauten nicht angewendet, sondern sind bei der hergebrachten gotischen Weise der Fassadengestaltung geblieben und haben nur die Formen mehr oder weniger modifiziert.

[42]) Eine Abbildung dieses Rathauses siehe in: FRITSCH, K. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1880–91. Taf. 91.

[43]) Siehe ebendas., Taf. 95.

[44]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 11.

[45]) Vergl.: CZIHAK, E. v. Beiträge zur Geschichte der Renaissance-Baukunst in Schlesien. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. VI, 4.

[46]) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk. 1890, Taf. 64.

Digitized by Google

Bedeutend iſt der Ostflügel des Schlosses Hartenfels bei Torgau, 1533—35 von *Konrad Krebs* erbaut. Die vier Geschosse mit spätgotischen Vorhangfenstern besagen an sich nicht viel; eine energische Gliederung erhält die Hoffassade erst durch den Treppenturm, durch die etwa in halber Höhe ausgekragte Galerie und durch die in zwei Geschossen um die Ecke des Schloſsturmes gelegten Bogenhallen. Der fünfseitig vorspringende Treppenturm[47]) ruht auf einem rechteckigen Unterbau, zu dem zwei Treppen emporführen. Die Ecken sind durch Pfeiler markiert, die mit ornamentierten Lisenen besetzt sind. Zwischen diesen Pfeilern steigt die offene Treppe an. Zur Erklärung der Anlage genügt die Treppe der Albrechtsburg in Meiſsen; doch mag der Meister auch die Prachttreppe des Schlosses Blois gekannt und benutzt haben. Im einzelnen ist der Zusammenhang mit dem Georgsflügel des Schlosses in Dresden unverkennbar.

Fig. 22.



Hausportal zu Dippoldiswalde[48]).

Die gotischen Formen, welche sich in Hartenfels noch neben denen der Renaissance erhalten haben, sind im Schloſs zu Dresden überwunden. Der Hauptbau des Schlosses ist von 1547 an von *Kaspar Vogt von Wierandt* ausgeführt. Erhalten ist nur der groſse Hof, dessen monumentale Wirkung, auſser durch die glücklichen Verhältnisse der Höhe zur Grundfläche, durch den wohl abgestuften Gegensatz der einfach behandelten Wandflächen und der reich mit Pilastern ausgestatteten Treppentürme, die offene Halle in der Mitte der Nordseite und den hohen Turm bedingt wird. Die südlichen Treppentürme mit ansteigenden Gesimsen sind die älteren, die monumentaleren nördlichen (Fig. 21[47]) die jüngeren, am nordwestlichen Treppenturm ist die Jahreszahl 1550 zu lesen. An diesem Bau waren Italiener beteiligt. Das schöne Portal der Kapelle ist in Kap. 16 abgebildet; es zeigt unmittelbaren Zusammenhang mit der italienischen Renaissance. Erneuter italienischer Einfluſs ist auch in der Ornamentik der nördlichen Treppentürme zu erkennen.

Privatbauten aus der Zeit von 1520—60 sind zahlreich; aber wenige sind uns unverändert überkommen. An Grundriſsaufnahmen, welche das Verhältnis der städtischen Bauweise zum nationalen Hausbau erkennen lieſsen, fehlt es.

Bei der geschlossenen Bauweise steht der Giebel gewöhnlich nicht an der Straſsenseite, sondern über den Kommunmauern. Dies hat zur Folge, daſs nicht selten eine gegen die Frontmauer zurückgesetzte Wand mit einer Fensterreihe aus der Dachfläche vortritt, eine Bauweise, die in Oberfranken und im Voigt-

[47]) Siehe die betreffende Abbildung in Kap. 17.
[48]) Nach: Steche, a. a. O.

Digitized by Google

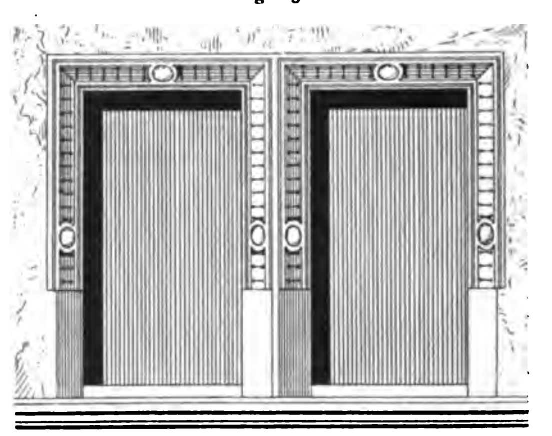
land, wohl auch weiter östlich, vielfach auf dem Lande vorkommt, also einen Zusammenhang des städtischen mit dem ländlichen Hausbau annehmen läfst. Wird das Dach durch Giebelaufsätze belebt, so stehen diese mit der Stockwerks-Architektur in keinem näheren Zusammenhang. Indes kommen einzelne stattliche Giebelhäuser vor.

37. Einzelheiten.

Zahlreich sind Renaissance-Portale. Der Bogen wird gewöhnlich von einer Pilaster- oder Säulen-Ädikula umgeben, welche von einem frei komponierten Aufsatze bekrönt ist. Wie die Formen der Frühzeit im einzelnen festgehalten werden, so entwickelt sich auch die Komposition nicht organisch weiter, sondern bleibt auf einer kindlichen Stufe stehen (Fig. 22[48]), und reifere Kompositionen, wie das schöne Doppelportal des Rathauses zu Pegau, sind selten.

Neben den gotischen Vorhangfenstern treten frühzeitig Fenster auf, welche in den Formen der Renaissance gehalten sind (Fig. 23[48]). Charakteristisch für die Schule ist, dafs bei den Fensterverkleidungen die Profile nicht bis an das untere Ende der Fenster geführt werden, sondern in etwa $^1/_8$ der Höhe totlaufen oder umgebogen werden.

Fig. 23.



Fenster vom Schlofs zu Dresden[49]).

An Säulen kommt selbstverständlich neben der Kandelaberform auch die normale Form des Schaftes vor. Verbreiteter als die Säule ist der ornamentierte Pilaster. Die Grundlage der Kapitellformen ist gewöhnlich das korinthisierende Volutenkapitell der italienischen Renaissance in ziemlich unbeholfener Umbildung. Selten kommt es über die in der Frühzeit auch anderwärts verbreitete Bildung der rollwerkartigen, schweren Voluten, die von rohen Akanthusblättern unterstützt werden, hinaus.

Die Gesimsprofile sind fast ausnahmslos derb und schwerfällig. Bei vollständigen Gesimsen wird der untere Teil selten als Architrav gebildet, sondern meist, ähnlich der Kranzleiste, aus Hohlkehle und Karnies zusammengesetzt. Feste Höhenverhältnisse für die einzelnen Teile der Gesimse fehlen.

Im Ornament finden sich die für das lombardische Ornament in Art. 31 (S. 29) erwähnten Merkmale gröfstenteils wieder. Die Ausführung ist begreiflicherweise verschieden; doch hat sich im allgemeinen der Sinn für die richtige dekorative Wirkung der Formen lange lebendig erhalten, und Ornamente, welche in formaler Hinsicht nicht befriedigen, erfreuen oft durch die glückliche Behandlung des Reliefs.

Um 1560 nimmt die Renaissance auch in diesen Gegenden eine andere Richtung.

6. Kapitel.

Die deutsche Renaissance in Süd- und Mitteldeutschland.

38. Übersicht.

In weitem Gebiete von den Alpen bis zum Harz gewinnt die Renaissance etwa von 1530 an allgemeinere Verbreitung.

[49]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 15.

Digitized by Google

Die Strömungen sind mannigfach verschieden; aber weder ihr Ursprung, noch ihr Verlauf lassen sich vorläufig klar erkennen, und das Gemeinsame wiegt vor. Nur ausnahmsweise, z. B. in Nürnberg, gewinnt der Stil ein ausgesprochen lokales Gepräge. Allenthalben entwickelt sich anscheinend selbständig eine ziemlich gleichartige Auffassung der Formen von eigenartig deutschem Charakter. Die Formgebung kommt über eine behagliche Derbheit nicht hinaus. Um 1550 ist der Stil fertig. Sein dekoratives Wesen gestattete keine organische Entwickelung; die Formgebung blieb vielmehr durch Jahrzehnte ziemlich konstant. Ein genaueres Studium der Formen läfst zwar auch hier ein Fortschreiten erkennen; doch bewegt sich dieses nicht in der Richtung reinerer Durchbildung, sondern in derjenigen einer zunehmenden Verwilderung der Formen. Die dem Stil von Anbeginn an innewohnende Neigung zum Irrationalen tritt immer deutlicher zu Tage.

Fig. 24.



Marktbrunnen zu Mainz[50]).

Neben dem Steinbau ist der Holzbau in vielen Gegenden verbreitet.

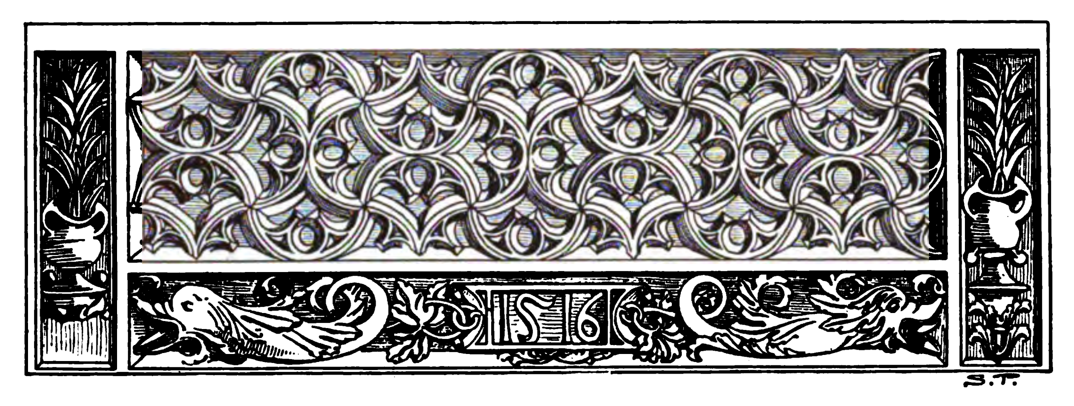
39. Häuserbau zu Nürnberg.

Für Oberdeutschland ist Nürnberg der wichtigste Ausgangspunkt der deutschen Renaissance; aber selbst hier, in der Stadt *Albrecht Dürer*'s und *Peter Vischer*'s, kommt sie in der Architektur verhältnismäfsig spät zum Durchbruch und wird bis in das XVII. Jahrhundert nicht frei von gotischen Nachklängen. Die Anfänge liegen auf dem Gebiete der Ornamentik. Die von den Kleinmeistern gegebenen Vorbilder üben ihre Wirkung, und Renaissancemotive dringen wie anderwärts in die spätgotische Ornamentik ein. *Peter Flötner*, der bedeutendste unter den Kleinmeistern, war da und dort an der Ausführung baulicher Dekorationen thätig; der schöne Marktbrunnen zu Mainz von 1526 (Fig. 24[50]) ist sein Werk. In Nürnberg tragen einige Vertäfelungen sein Gepräge; aber man hüte sich, ihm zu viel zuzuschreiben und den Namen *Flötner* zu einem Gattungsbegriff zu machen, wie *Veit Stofs* u. a. Auf dem Gebiete der architektonischen Dekoration sind Zuteilungen an bestimmte Meister noch schwieriger, als auf denjenigen der anderen Künste.

[50]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 25.

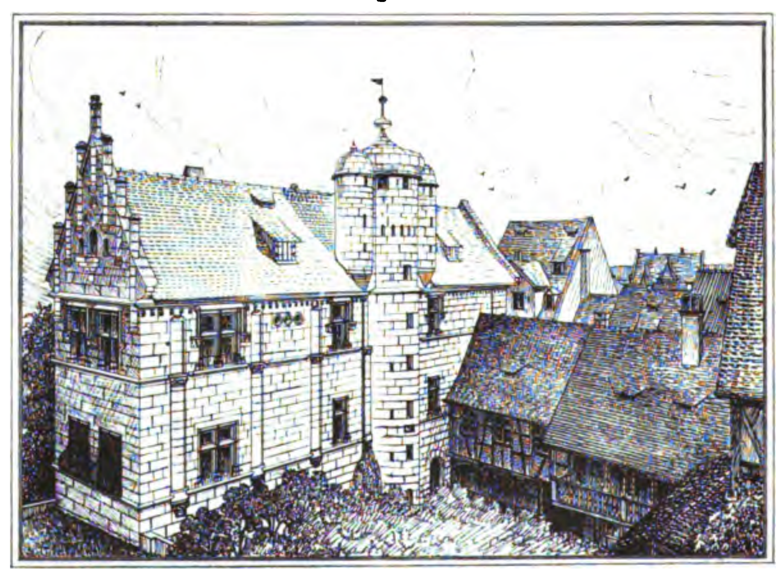


Brüstung von den Hallen des *Heller*'schen Hauses in der Winklerstraße zu Nürnberg[51]).

Einfache Festons am nördlichen Erker des Pfarrhofes von St. Sebald mit dem Datum 1514 sind die früheste Spur der Renaissance an Nürnberger Bauten. Die Renaissancefüllungen an den Brüstungspfeilern des gotischen Hallenhofes in der Winklergasse No. 15 (Fig. 25[58]) tragen das Datum 1516. Die ersten Renaissancebauten sind in den 30er Jahren entstanden: das *Tucher*-Haus in der Hirschelgasse und der Hirschvogelsaal ebenda.

Das *Tucher*-Haus (Fig. 26[52]) steht durchaus auf dem Übergang von der Gotik zur Renaissance. Die sehr merkwürdige Hoffassade mit ihrem eigenartigen Treppenturm und der kräftigen Säulengliederung der Obergeschosse erinnert an französische Übergangsbauten, ohne daſs ich ein specielles Vorbild zu nennen wüſste. Der Erbauer *Lorenz Tucher* hatte lange Zeit in Lyon gelebt; die Formen sind überwiegend gotisch. Sehr eigentümlich ist das Portal, dessen

Fig. 26.



Tucher-Haus in der Hirschelgasse zu Nürnberg[52]).

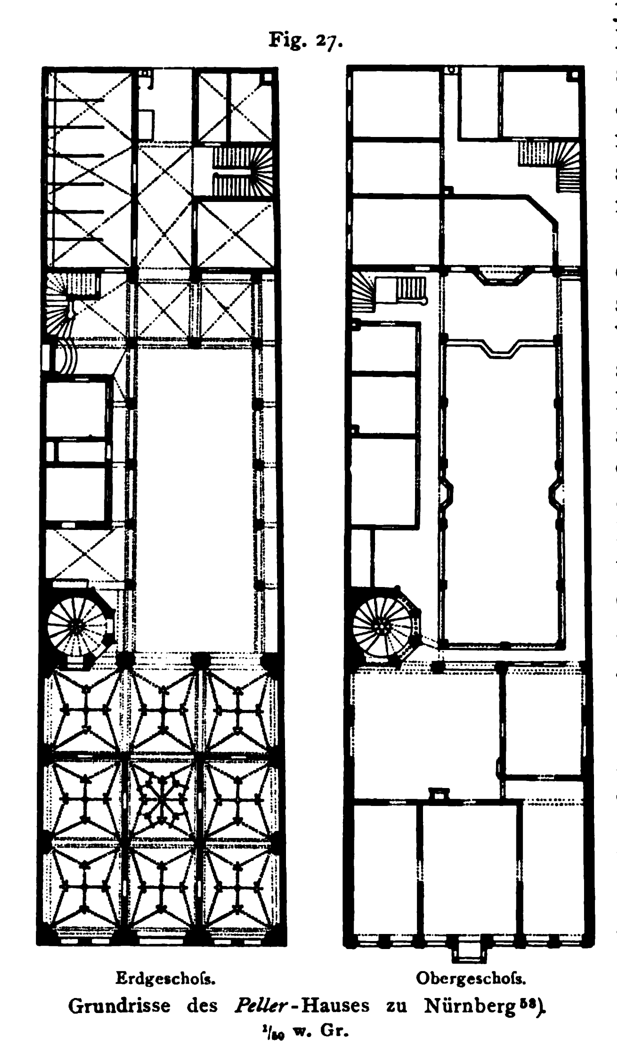
[51]) Nach: Biede. Nürnberger Motive. Nürnberg 1894.

[52]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Bogen im Scheitel durch eine toskanische Säule unterstützt wird. Im Inneren ist im Erdgeschofs eine gotische Halle. In den Vertäfelungen der Obergeschosse herrscht die Renaissance. Besonders ausgezeichnet ist diejenige eines Zimmers im I. Obergeschofs. Im grofsen Saale des II. Obergeschosses ist ein Teil der Vertäfelung wahrscheinlich von *Peter Flötner* ausgeführt. Das *Tucher*-Haus, fast ganz in seiner Ursprünglichkeit erhalten, ist eines der kostbarsten Denkmäler der deutschen Früh-Renaissance; es trägt den vollen Reiz einer aufkeimenden jugendlichen Kunst. Die neuen Formen sind in der inneren Ausstattung mit sichtlicher Freude angewandt und mit seltener Sorgfalt durchgebildet. Die Räume sind behaglich, etwas eng, doch nicht drückend.

Fig. 27.



Erdgeschofs. Obergeschofs.

Grundrisse des *Peller*-Hauses zu Nürnberg [58]).

1/500 w. Gr.

Wenn am *Tucher*-Hause manches an die französische Renaissance gemahnt, so ist am benachbarten Hirschvogelsaal — wenigstens am Äufseren — die Vorbildlichkeit der italienischen Renaissance nicht zu verkennen. Es ist ein Gartensaal, der 1534 an ein älteres Gebäude angebaut wurde. Der Bau hat eine strenge Stockwerksteilung und schliefst mit einem kräftigen Hauptgesimse ab; Komposition und Formengebung weisen auf bolognesische Studien hin. Die klare, anmutige Gliederung hat etwas überaus Ansprechendes. Weniger befriedigt das Innere; die Verhältnisse des Raumes sind keine glücklichen und werden durch die Dekoration nicht gehoben. Diese selbst aber ist für sich betrachtet von grofser Schönheit und sehr eigenartig. Eine behagliche, doch vornehme Gesamtwirkung ist dem Saal nicht abzusprechen. Die Formen sind diejenigen einer frühen, doch völlig durchgebildeten Renaissance und frei von gotischen Nachklängen; die Ausführung ist sehr sorgfältig und schön. *Flötner*'s Autorschaft ist hier nicht zu bezweifeln. Die beiden Renaissancebauten in der Hirschelgasse fesseln unser Interesse durch ihre ausgesprochene künstlerische Eigenart; für die Nürnberger Baukunst der Folgezeit sind sie nicht typisch, und starke Einflüsse sind von ihnen kaum ausgegangen.

Das Nürnberger Bürgerhaus hat seine typische Form schon im XV. Jahr-

[58]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 1.

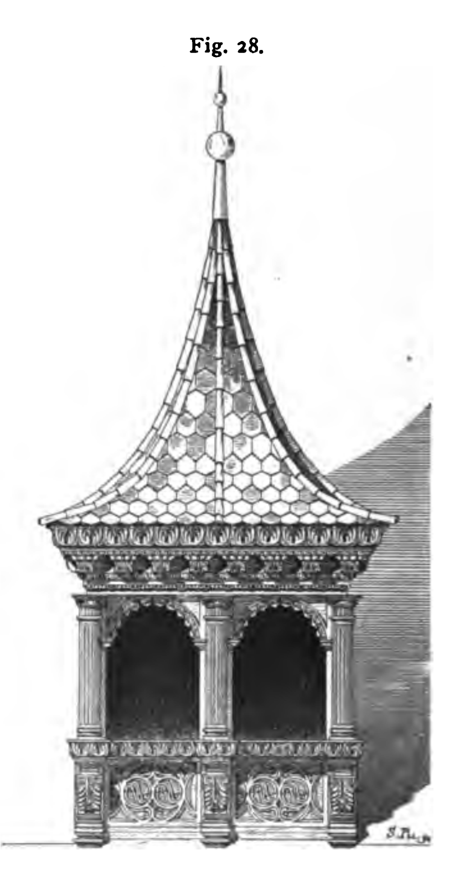
Digitized by Google

hundert gefunden. Ein Flügel an der Strafse und ein zweiter an der Rückseite des Hofes sind in mehreren Geschossen durch Hallen an einer oder an beiden Langseiten verbunden. Die Grundrisse des *Peller*-Hauses (Fig. 27[53]) mögen die Anlage veranschaulichen. Selbstverständlich ist diese Grundrifsform nicht die einzige; sie erleidet unter dem Zwang örtlicher Verhältnisse oft tiefgreifende Änderungen, und bei beschränktem Raum fällt der Hof zuweilen ganz weg.

In der formalen Ausgestaltung wird die Gotik während der ganzen Epoche niemals vollständig überwunden; Netzgewölbe, Mafswerksfüllungen, gotisierende Fensterprofile und anderes kommen noch im XVII. Jahrhundert vor.

Die Aufsenarchitektur ist fast ausnahmslos sehr einfach. Die Fassaden haben im XVI. Jahrhundert keine Stockwerksteilung oder nur leichte Gesimsbänder. Fenster und Thüren haben rückspringende Profile. Sehr verbreitet ist eine Fensterform, bei welcher die lotrechten Gewände eine cylindrische Rundung zeigen, an der die Kehlen und Stäbe des Segmentbogens sich totlaufen. Ähnlich werden die Portale behandelt. Die später beliebten Chörlein (Erker) sind im XVI. Jahrhundert noch nicht häufig. Oft hat die Strafsenfront eine ansehnliche Breite, und in solchen Fällen läuft der Dachfirst der Fassade parallel. Die Dachfläche ist dann durch stattliche und reich behandelte Dacherker belebt, an welchen, wie in den Hallenhöfen, die Formen des Steinbaues in anmutiger Weise auf den Holzbau übertragen sind (Fig. 28[54]). Bleiben die Stockwerke meistens sehr einfach, so entfaltet sich an den Giebeln gröfserer Formenreichtum; doch auch sie bleiben mafsvoll und sind frei von dem barocken Schwulst norddeutscher Giebel. Erst im XVII. Jahrhundert tritt auch hier eine reichere und schwerere Formbehandlung ein, so am Giebel des *Peller*-Hauses oder am *Scheckenbach*'schen Hause an der Karlstrafse.

Fig. 28.



Dacherker zu Nürnberg[54].

Die künstlerische Bedeutung der Nürnberger Bürgerhäuser in ihrer äufseren Erscheinung beruht nicht in reicher, auch nicht in sorgfältiger Detailausbildung, sondern in dem schlichten und reinen Einklang zwischen Zweck und Form und in der meisterhaften Anpassung des einzelnen Gebäudes an das gesamte Strafsenbild. Keine Stadt Deutschlands kommt Nürnberg in letzterer Hinsicht gleich; Belege finden sich allenthalben: es genügt, auf einige hinzuweisen. Das *Topler*-, jetzt *Petersen*-Haus am Paniersplatz (Fig. 29[55]) schliefst in musterhafter Weise den spitzen Winkel ab, in dem zwei Strafsen zusammentreffen. Am gegenüber-

[54]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt 1.

[55]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

liegenden Hertelshofe, Paniersplatz 9, ist namentlich die Gartenfront mit dem vortretenden Treppenhause und den anschliefsenden breiten Fenstern von trefflicher Wirkung. Das hochragende Fembohaus am Aufgang zur Burg scheint zwar im einzelnen keineswegs musterhaft, ist jedoch ebenso wie das Haus No. 12 an der Königsstrafse, an seiner Stelle von imposanter Wirkung. Vielleicht die beste von allen ist die mächtige Fassade des *Herdegen*-Hauses an der Karolinenstrafse (Fig. 30[55]), welche die lange Häuserreihe weithin beherrscht, von anspruchslosem Ernst und ungemein sympathisch. In der berühmten Fassade des *Peller*-Hauses am Aegidienplatze von 1605 (Fig. 31[55]) ist eine strengere architektonische Gliederung durch Rustikapilaster und Gesimse angestrebt, und wenn diese der Kritik nicht in allen Stücken standhält, so ist doch im ganzen eine bedeutende Wirkung erzielt. Der Bau steht auf dem Übergang zum Barock.

Fig. 29.



Topler-Haus am Paniersplatz zu Nürnberg[55]).

Gröfserer Reichtum als an den Fassaden wird in den Höfen entwickelt. Die typische Form des Nürnberger Hofes ist der Hallenhof, der seine Ausbildung schon in der gotischen Epoche gefunden hat. Der Hof des früher *Imhoff*'schen Hauses in der Tucherstrafse, wie der schöne Hof des *Krafft*schen Hauses an der Theresienstrafse sind noch durchaus gotisch.

In den Renaissancehöfen ist das Erdgeschofs gewöhnlich in Steinbau ausgeführt; die Hallen der Obergeschosse sind dagegen in Holz, doch in den Formen des Steinbaues. Entweder reiner Säulen- und Architravbau, natürlich nicht in der Strenge der Säulenordnungen, oder Pfeiler mit Segmentbogen und vorgelegten Halbsäulen, das Motiv des römischen Theaterbaues in freier Umgestaltung. Die Brüstungen bleiben durch die ganze Periode mit Mafswerk gefüllt; nur bei einfacherer Ausführung treten leichte Baluster an seine Stelle. Durch verschiedene Abstufung der Stockwerkshöhen wie des Reliefs der Säulen und Gesimse, durch Wechsel in der Stellung der Treppentürme wird eine aufserordentlich reiche Variation des stets wiederkehrenden Grundmotivs erzielt. Als ein Beispiel aus

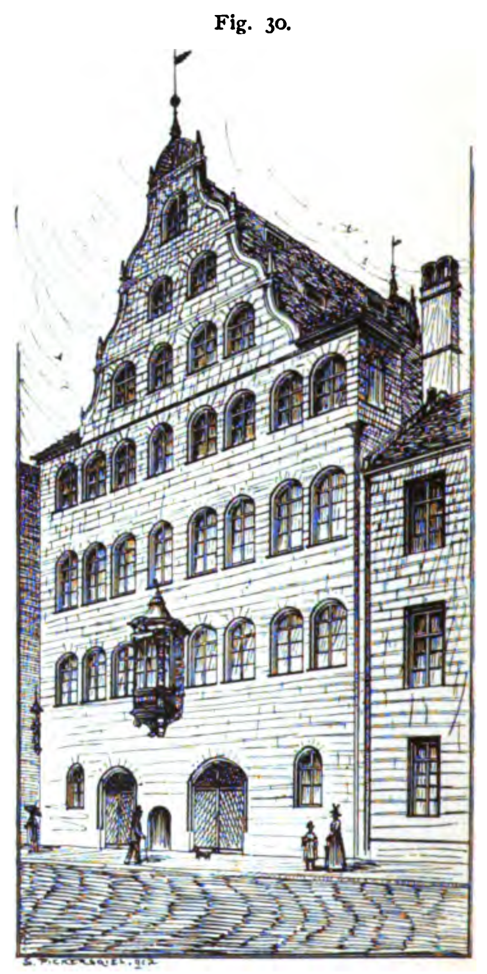
Digitized by Google

vielen mag der schöne Hof des *Funk*'schen Hauses an der Tucherstrafse genannt sein. Sehr selbständig ist das Motiv variiert im herrlichen Hofe des *Peller*-Hauses.

Das Erdgeschofs der Häuser enthält Wirtschafts- und Lagerräume. Wie für die Füllungen in den Brüstungen der Hofhallen das Mafswerk, so ist für die gewölbten Räume der Häuser das Netzgewölbe charakteristisch. Hier wie dort werden die gotischen Formen bis in das XVII. Jahrhundert festgehalten; noch sind die Einfahrt und die schönen Räume im Erdgeschofs des *Peller*-Hauses von 1605 mit Netzgewölben überwölbt.

Die Wohnräume sind in den Obergeschossen, von welchen das II. am reichsten ausgestattet ist. Von einem geräumigen Vorplatz aus sind die nach der Strafse gelegenen Zimmer zugänglich. Wände und Decken der guten Zimmer waren getäfelt, und noch ist manch schöne Täfelung erhalten. An Feinheit der Ausführung kommt kaum eines den schönen Arbeiten im *Tucher*-Hause gleich. Gute Beispiele bieten der Saal des *Fembo*-Hauses, die schöne Täfelung aus dem *v. Bibra*'schen Hause im germanischen Museum (Fig. 32[55]), die vornehmen und reichen Zimmer des *Peller*-Hauses und der Saal des *Merkel*schen Hauses an der Karlstrafse.

Fig. 30.



Herdegen-Haus zu Nürnberg[55]).

Die Nürnberger Patrizier hatten in der Nähe der Stadt ihre Landsitze, Schlöfschen oder Weiherhäuser, von Mauer und Graben umgeben. Der Hauptbau ist fast ausnahmslos ein rechteckiges Haus, an dem zu seiten der Giebel erkerartige Aufbauten aus der Dachfläche vortreten und den einfachen Umrifs beleben. Von den Gärten, welche die Häuser ehemals umgaben, ist keiner in seiner alten Gestalt erhalten. Mit den italienischen Villen können die einfachen Anlagen nicht verglichen werden; aber in ihrer anspruchslosen Erscheinung sind sie nicht ohne künstlerischen Reiz. In der näheren und weiteren Umgebung Nürnbergs sind zahlreiche solche Schlöfschen erhalten. Ein hübsches Beispiel ist das in Lichtenhof (Fig. 33[55]).

40. Häuserbau in Schwaben und Franken.

Die eben beschriebene Form des städtischen Wohnhauses ist nicht auf Nürnberg beschränkt; sie findet sich in ganz Deutschland. In Rothenburg sind das *Geifselbrecht*'sche und das *Haffner*'sche Haus, in Ulm das *Schad*'sche Haus gute Beispiele des gleichen Typus. Nirgends aber wird die Formbehandlung der Frühzeit und selbst gotische Motive so konsequent festgehalten, wie in Nürn-

Digitized by Google

berg, nirgends sonst in Süddeutschland hat sich ein so bestimmter Lokalcharakter des Stils ausgebildet, als hier. Es hat deshalb auch kein allgemeineres historisches Interesse, den Privatbau anderer Städte weiter zu verfolgen; wenn er auch viel Schönes bietet; die Darstellung müfste doch auf eine Aufzählung von Einzelheiten hinauslaufen.

In den kleineren fränkischen Städten finden sich zahlreiche Bauten des späteren XVI. Jahrhundertes, oft reizvoll in ihrer Anlage, aber selten sorgfältig

Fig. 31.



Peller-Haus zu Nürnberg[85]).

durchgebildet. Zum besten zählt die alte Residenz der Bischöfe von Bamberg von 1591 (siehe die Abbildung derselben in Kap. 13), bei welcher die Gruppierung der verschiedenen Baukörper eine besonders glückliche ist. Auch die Verteilung einfacher und reicher geschmückter Teile zeugt von feinem künstlerischen Gefühl und die Ausführung ist verhältnismäfsig gut. Der Bau ist unvollendet geblieben. In Rothenburg kommen die Privatgebäude den öffentlichen nicht entfernt gleich. Die barocke Fassade des *Geifselbrecht*'schen

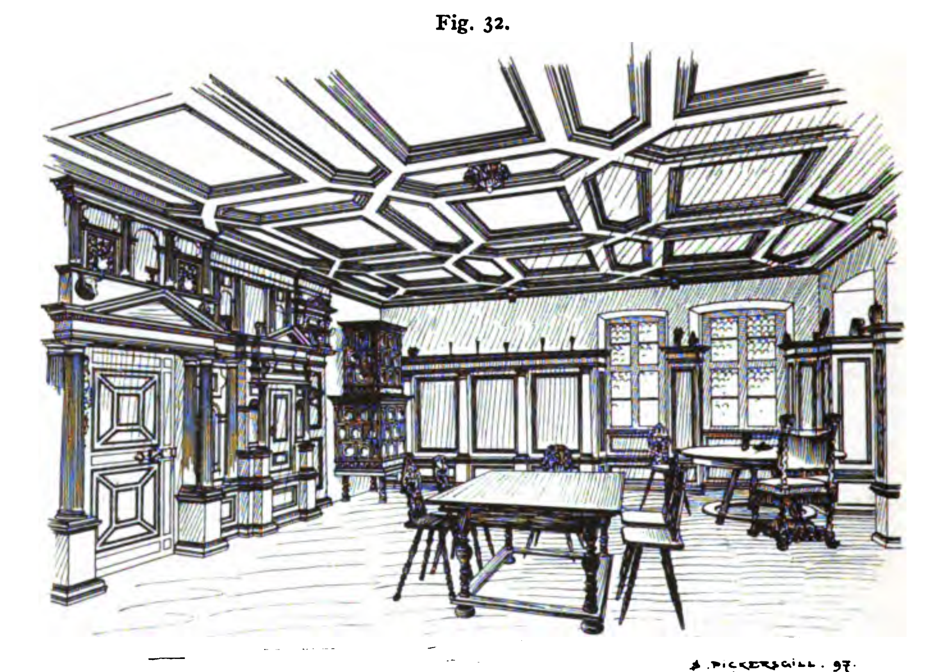
Digitized by Google

Hauses (1596) ist in Entwurf und Ausführung unfertig. Einige Höfe sind malerisch, mehr durch Beleuchtung und Farbe, als durch ihre Formenbehandlung. In Marktbreit geben zwei an den Ecken einer Strafse angebrachte Erker dem Strafsenbild einen Anflug von Monumentalität, der leider bei näherer Betrachtung schwindet.

41. Thüringen und Hessen.

Mannigfache Stilrichtungen finden sich in Thüringen und Hessen. Im Osten des Gebietes ist der Einflufs der sächsischen Schule allenthalben wahrzunehmen. Ganz grofse Städte fehlen; Merseburg, Halle und Erfurt im Nordosten, Marburg im Westen sind die bedeutendsten; aber sie reichen weder an die Hansestädte, noch an die grofsen süddeutschen Handelsplätze heran. Es fehlt an architektonischen Aufnahmen, vor allem an Grundrissen zur sachlichen Beurteilung

Fig. 32.



Zimmer aus dem *Bibra*'schen Hause zu Nürnberg[55]).

des Privatbaues dieser Gegenden. In Komposition und Durchbildung erhebt er sich selten über eine tüchtige Mittelmäfsigkeit.

In Erfurt ist der Front des Hauses zum roten Ochsen (1562) im I. Obergeschofs über einem dorischen Gebälke eine jonische Pilasterordnung vorgestellt; das II. Obergeschofs ist glatt; der grofse Giebel des Zwerchhauses ist schon barock. Der Mangel allen Gefühles für das Organische in der Architektur zeigt sich selten klarer, als an dieser in dekorativer Hinsicht keineswegs unwirksamen Fassade. Besser ist das Haus No. 13 am Fischmarkt (1584). Das Erdgeschofs ist modernisiert; die Obergeschosse und der Giebel des Zwerchhauses sind mit Hermen- und Pilasterordnungen gegliedert, welche ein gutes Gefühl für Verhältnisse bekunden. Auch das Relief der Gliederungen und Ornamente ist angemessen behandelt. Das Haus zum Stockfisch (1607) gehört mehr dem norddeutschen Formenkreise an. Ein Wohnhaus in der Herrengasse in Koburg, hohes Erdgeschofs und zwei niedrige Obergeschosse, hat ein wohnliches Aussehen; aber die Formen sind klobig. Unbedeutend sind auch einige Wohngebäude in Saalfeld.

Digitized by Google

42. Oberrheinische Städte; Fassaden-Malerei.

In den weiten Gebieten vom westlichen Thüringen und Hessen bis in das südliche Schwaben herrscht der Holzbau vor; erst am Oberrhein finden wir wieder bedeutendere Steinbauten. Kolmar besitzt einige interessante Fassaden. Am sog. Kopfhause erinnern die Fenster mit Pilastern und Gesimsen, ebenso wie der Volutengiebel, an norddeutsche Bauten. Eigenartig ist ein Haus am Johannisplatz, dessen Hof unten durch eine Mauer, in den beiden Obergeschossen durch offene Hallen gegen die Strafse abgeschlossen ist. Ganz besonders malerisch aber ist ein kleines Eckhaus mit Treppenturm und Erker, dessen oberstes Geschofs von einer auf weit vortretenden Kragsteinen ruhenden Galerie umgeben ist.

An diesem Hause waren die Mauerflächen mit Malereien geschmückt. Diese Dekorationsweise war in ganz Süddeutschland beliebt und namentlich am Oberrhein verbreitet. Dafs sie ihren Ausgang von Oberitalien genommen hat, darf mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Die stilistischen Bedenken, welche einer aufgemalten Scheinarchitektur, namentlich bei perspektivischer Behandlung, entgegenstehen, kommen für die deutsche Renaissance nicht in Betracht. Die Erscheinung einfacher Bauten wurde doch durch die Bemalung anmutig belebt und gesteigert. Schon *Holbein* hatte in seinen genialen Entwürfen unübertroffene Muster gegeben. In Augsburg entstanden schon 1515 die Fresken des *Fugger*-Hofes, welche neuerdings dem *Jörg Breu* zugeschrieben werden, und *Burgkmair* malte die Fassade der Gewerbehalle in der St. Annastrafse. Die nahezu erloschenen Fresken des Weberhauses sollen von *Mathias Kager* in der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes gemalt sein, und noch im späteren XVII. Jahrhundert waren gemalte Fassaden in Augsburg nicht selten. Dem frühen XVI. Jahrhundert gehören die sehr beschädigten Malereien am Rathaus in Ulm an, welche in der Architektur noch gotische Motive zeigen. Die eigentliche Heimstätte der Fassadenmalerei ist aber der Oberrhein. Zum besten gehört die gemalte Architektur am Rathause in Mühlhausen von *Christian Vackersterffer* aus Kolmar (1552). Stein a. Rh. weist mehrere hübsche Fassaden auf, von welchen diejenige des Hauses zum weifsen Adler (Fig. 34[56]) die bemerkenswerteste ist. In Schaffhausen hat *Tobias Stimmer* 1570 das Haus zum Ritter in sehr geschickter Weise mit Malereien versehen. Auch in der Schweiz war die Fassadenmalerei verbreitet.

Fig. 33.



Schlofs zu Lichtenhof[55]).

43. Schweiz.

Die Renaissance der Schweiz steht zum Teile in nahem Zusammenhang mit der italienischen; doch ist die Grundform der Häuser deutsch, und die künstlerische Gestaltung geht vielfach ihre eigenen Wege. So hat ein schönes Haus in Sursee bei Luzern (Fig. 35[57]) eine durchaus örtliche Abtönung von Motiven, welche anderwärts auch vorkommen. Schöne Innenräume mit reicher Vertäfelung sind in der Schweiz noch keineswegs selten. Eine Reihe der besten bewahrt das schweizer Landesmuseum. Unter ihnen übertrifft das berühmte Zimmer aus

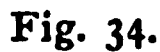
[56]) Nach: LAMBERT & STAHL, a. a. O.

[57]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 17.


Digitized by Google

dem Seidenhofe in Zürich alle anderen an Reichtum der Komposition und Sorgfalt der Ausführung; aber die herzerfreuende Anmut mancher einfacher Arbeiten der früheren Zeit ist ihm nicht mehr eigen.

Fig. 34.



Haus zum weifsen Adler zu Stein a. Rh.[56]).

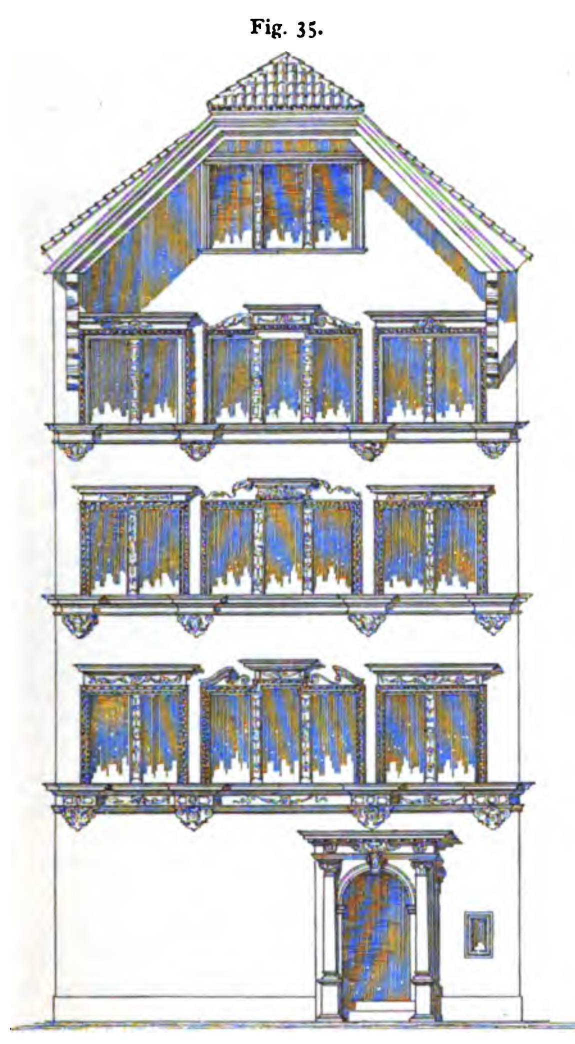
44. Südöstliches Deutschland und Tirol.

Auch in Bayern, Osterreich und namentlich in Tirol ist das Verhältnis zu Italien ein ähnliches, wie in der Schweiz. Die Lauben, welche hier die Marktplätze vieler Städte umgeben und sich oft noch in die benachbarten Strafsen erstrecken, sind ein antikes Motiv, das dem Forum der römischen Kolonien ent-

Digitized by Google

stammt. Bei Regen, wie beim heifsen Sonnenschein zog sich der Verkehr vom freien Platze in die Lauben zurück. In grofsartiger Ausbildung finden wir den von Hallen umgebenen Platz in einigen italienischen Städten, und wenn er auch nicht einzig Italien eignet, sondern ebenso in Norddeutschland, wie in Frankreich und Spanien vorkommt, so mufs seine weite Verbreitung im Südosten Deutschlands doch auf den nahen Zusammenhang mit Italien zurückgeführt werden. Er hat sich in diesen Gegenden bis in unsere Tage erhalten. Die Lauben sind kein der Renaissance allein angehörendes Motiv; gerade im deutschen Südosten sind sie grofsenteils aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Dagegen hat sich das Aussehen der tiroler und der bayerischen Städte am Inn und an der Salzach in der späteren Periode der Renaissance insofern geändert, als, meist im XVII. Jahrhundert, an Stelle der hohen Giebel die wagrechten Abschlüsse der Fassaden getreten sind. Auch dieses Motiv und der Weg, auf den es in Bayern Eingang und Ausbreitung findet, weisen auf Italien. Allerdings sind die Blendmauern, welche die Dachgiebel markieren, nur ein kümmerlicher Ersatz der mächtigen Gesimse italienischer Häuser.

Fig. 35.



Haus zu Sursee bei Luzern[57].

Müssen wir in der südostdeutschen Bauweise des späteren XVI. und des XVII. Jahrhundertes die abgeschwächten Ausläufer der italienischen Renaissance erkennen, so hat doch in den bayerischen Stammlanden die Renaissance nicht von Süden her Eingang gefunden. Die Hallen im Hofe der Residenz zu Freising (1519) und diejenigen am Bischofshof zu Regensburg gehören der deutschen Früh-Renaissance an. Diese Anfänge hatten keine gedeihliche Entwickelung. Ein blühendes Städtewesen, wie andere Teile Deutschlands, hat Bayern nicht gekannt, und nur die Sitze der bayerischen Herzoge und die Bischofsstädte erfreuten sich einer gewissen Wohlfahrt. Aber die Fürsten, wie die Bischöfe, wandten sich bald der italienischen und der italienisch-niederländischen Kunstrichtung zu. Im weiten Gebiete vom Lech bis zur Salzach ist kein Werk der deutschen Renaissance, das für die allgemeine Baugeschichte von Belang wäre.

Digitized by Google

Reicher und eigenartiger entfaltet sich die Renaissance in Tirol. Die tiroler Renaissance nimmt eine Mittelstellung zwischen der oberitalienischen und deutschen ein, ist aber ihrem Wesen nach deutsch. Grofse Aufgaben wurden ihr nicht gestellt, und sie ist nicht monumental, aber reich an reizenden kleinen Motiven und feiner Züge voll.

Die Anlage des Stadthauses weist vielfach auf Italien; das Motiv des Hallenhofes als Mittelpunkt, um den sich die Räume des Hauses gruppieren, ist ein altitalisches; es findet sich in vielen gröfseren Bürgerhäusern an der Brennerstrafse. Auch für Schlösser ist es beliebt. In drei Geschossen ist es zierlich durchgebildet im Hofe des Schlosses Kampann bei Kaltern (Fig. 36[58]). Ist der Raum zur Anlage eines offenen Hofes zu beschränkt, so wird wenigstens ein hoher Mittelraum angebracht, der durch die sog. Dachhaube sein Licht erhält. Bozen ist reich an solchen Häusern.

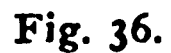


Fig. 36.



Hof des Schlosses zu Kampann[58]).

Auch das Motiv der Lauben an den Erdgeschossen ist verbreitet, und den oberen Abschlufs der Fassaden bildet nicht selten ein in einer grofsen Hohlkehle weit vorspringendes, schattendes Gesimse. Deutsch aber ist die Vorliebe für Erker. Sie sind gewöhnlich polygon, mäfsig ausgeschlossen und gehen durch alle Obergeschosse. Ein charakteristisches Beispiel aus Brixen ist das Fig. 37[58]) abgebildete Haus.

Im Vintschgau und im Etschthal südlich von Bozen kommen als weitere italienische Motive die Freitreppen am Äufseren der Häuser und offene Hallen an Stelle der Erker hinzu.

Die Formengebung im einzelnen operiert zwar ebenfalls mit italienischen Motiven, gestaltet sie aber in freier Weise. Das Entscheidende ist die Gesimsbildung. Das dreiteilige Gesimse der antiken Ordnungen, das in Italien allenthalben angewandt ist, kommt in Tirol kaum vor, und damit ist ein fundamentaler Unterschied in der Gesamterscheinung der Fassaden gegeben.

Die Ausstattung der Innenräume mit Täfelungen und Decken in Holz folgt durchaus der deutschen Art. Das unten genannte Werk[59]) giebt eine reiche Auswahl dieser schönen Arbeiten. Malerische Innenräume hat das Schlofs Tratzberg; das beste sind wohl die Arbeiten in Velthurns aus der Spätzeit des XVI. Jahrhundertes (1577—86).

45. Städtisches Bauwesen.

Bei der lebhaften Teilnahme der Bürger am öffentlichen Leben konnte es nicht fehlen, dafs auch dem städtischen Bauwesen ein sorgfältiges Augenmerk gewidmet wurde. Seine administrative Organisation ist mehr ein Gegenstand der Kultur- als der Kunstgeschichte, für welche sie nur von sehr mittelbarer

[58]) Nach einer Photographie.

[59]) Deutsche Renaissance, Bd. 9.

Digitized by Google

Bedeutung ist. Einige kurze Bemerkungen, bei welchen ich den Ausführungen *Mummenhoff's*[60]) folge, mögen hier genügen.

Seit dem Anfang des XIV. Jahrhundertes standen in Nürnberg und wohl auch in anderen Reichsstädten einige Mitglieder des kleinen Rates dem Bauwesen vor. Ihre Aufgabe bestand in der Kontrolle- und Rechnungsführung über die Ausführung städtischer Bauten. Etwa 100 Jahre später hat die Stadt nur noch einen Baumeister. Noch war er ein Deputierter des Rates. Im Laufe des XV. Jahrhundertes wird er ein besoldeter Beamte, bleibt aber zugleich Mitglied des Rates. Seine Aufgabe lernen wir aus den Baumeisterbüchern des *Lutz Steinlinger* (1452[61]) und des *Endres Tucher* (1464—75[62]) kennen. Sie bestand in der Aufsicht über die bestehenden öffentlichen Bauten, in der Kontrolle über die Ausführung der städtischen Neubauten in ihrem ganzen Umfang, in der Leitung des Feuerlöschwesens und in der Vertretung des Amtes vor dem Rat.

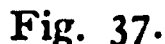


Fig. 37.



Haus zu Brixen[63]).

Technischer Leiter des Bauamtes ist der Anschicker auf der Peunt; unter ihm arbeiten zwei, seit Anfang des XVII. Jahrhundertes drei Stadt- und Werkmeister, zwei Steinmetzmeister und ein Zimmermeister. Der Anschicker und die unter ihm stehenden Meister entwerfen die Bauten und führen sie aus; nur zu den Befestigungsbauten werden zuweilen fremde Ingenieure herangezogen.

Die Nürnberger Verhältnisse sind typisch auch für andere Städte. Auch das Privatbauwesen unterliegt frühzeitig obrigkeitlichen Anordnungen. Die älteste Bauordnung, von der ich Kunde habe, erliefs *Ludwig der Baier* nach dem Brande der Stadt München 1327; sie mag ziemlich unvollkommen gewesen sein; aber diejenige vom Jahre 1370, wie auch die im Ulmischen roten Buch enthaltenen Bauordnungen aus dem XV. Jahrhundert geben schon ins einzelne gehende Vorschriften.

46.
Rathäuser.

Den ersten Rang unter den städtischen, öffentlichen Bauten nehmen die Rathäuser ein. Ihre Zahl ist grofs. Gerade das XVI. Jahrhundert ist aufserordentlich reich an Rathaus-Neubauten. Noch waren die Anforderungen einfach; das Erdgeschofs enthielt gewöhnlich eine gröfsere Halle, Brotlauben oder andere Verkaufsgewölbe und einige untergeordnete Räume. Das oder die Obergeschosse enthielten den grofsen Saal, die Sitzungszimmer für den kleinen und den grofsen Rat, einige Schreibstuben und die Räume für die Rechtspflege. Zuweilen bestanden neben den Rathäusern noch besondere städtische Kanzleigebäude. Bei der Lösung des Programmes wird der Repräsentation, wenigstens in den grofsen und reichen Städten, ein breiter Raum zugestanden. Der Saal

[60]) Siehe: MUMMENHOFF, E. Das Rathaus in Nürnberg etc. Nürnberg 1891. S. 159 ff.

[61]) Siehe: Mitt. d. Ver. f. Geschichte der Stadt Nürnberg, Heft II, S. 15 u. ff.

[62]) Siehe: Publ. d. litterar. Ver. in Stuttgart, Bd. 64.

Digitized by Google

mit seinen Vorplätzen und Zugängen dominiert. Die weiten Hallen im Erdgeschofs dienten zeitweilig auch als Lagerräume, und die geräumigen Vorhallen vor den Sälen und Kanzleien hatten doch auch den praktischen Zweck, ähnlich der *Salle des pas perdus* der französischen Justizgebäude, den wartenden Parteien zum Aufenthaltsort zu dienen.

Das Rathaus zu Schweinfurt enthielt fast nur Hallen und Säle, ähnlich das Palladianisch-akademische Rathaus zu Augsburg; dagegen ist die Zahl der Amtsstuben im Rathause zu Nürnberg schon eine recht ansehnliche.

Fig. 38.



Rathaus zu Rothenburg o. d. T.[63]).

Auch im Aufbau der Rathäuser zeigt sich das Bestreben, den Sitz des Stadtregiments stattlich und schön, in ernster und würdiger Weise zu gestalten. Sehen wir von den grofsen Prachtbauten in Nürnberg, Augsburg und Strafsburg ab, welche einer anderen Stilrichtung angehören, so steht das Rathaus zu Rothenburg o. d. T. (seit 1572, von dem Nürnberger Meister *J. Wolf*) unter den süddeutschen Rathäusern obenan. Einem gotischen Flügel mit hohem, schlankem Turm, der im Hauptgeschofs den grofsen Saal und einige Nebenräume enthält, ist der Neubau in fast gleicher Gröfse vorgelegt. Beide zusammen bilden eine

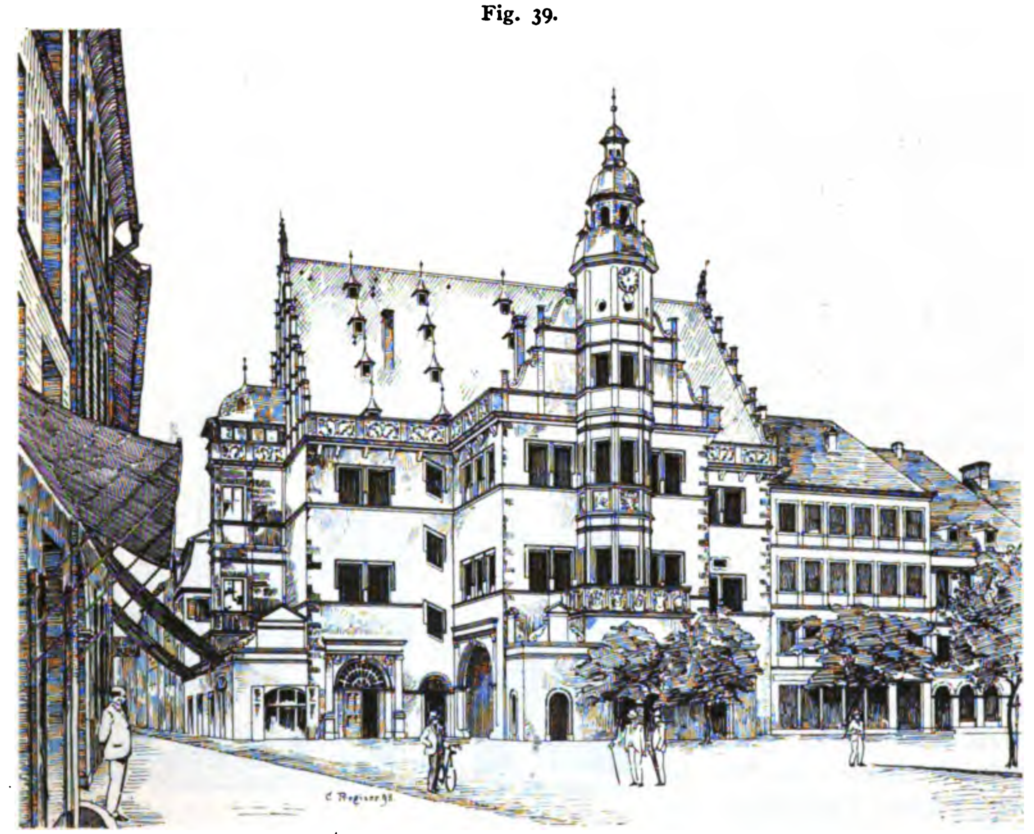
[63]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

mächtige Gruppe (Fig. 38[63]). Im einzelnen bleibt manches ungelöst; aber welche unbefangene Kraft spricht sich nicht nur in der Gesamtanlage, sondern auch in vielen Einzelheiten, in der grofsen Freitreppe, in den Abmessungen und in der Formenbehandlung der Vorhalle, in der naiven Einordnung des Treppenturmes, in der Gruppierung der Fenster u. a. aus. Die Formen der Vorhalle und des südlichen Portals verraten eine nähere Kenntnis der italienischen Renaissance, als wir sie sonst bei den deutschen Meistern finden.

Dem Rothenburger Rathaus ebenbürtig, wenn auch von kleineren Abmessungen, ist dasjenige zu Schweinfurt (Fig. 39[63]), 1570 von *Nikolaus Hofmann* aus Halle erbaut. Der Bau erfreut durch seine kräftig klare Gruppie-

Fig. 39.



Rathaus zu Schweinfurt[63]).

rung und den hohen Ernst seiner Verhältnisse, in welchen er den meisten Werken der deutschen Renaissance überlegen ist. Der Erbauer hat wohl das Rathaus zu Altenburg gekannt, das 1562—64 nach Entwürfen von *Nikolaus Gromann* erbaut wurde. An diesem Bau (Fig. 40[64]), der in seinen Einzelheiten mit der sächsischen Schule Verwandtschaft hat, ist zu bewundern, mit welch einfachen Mitteln die grofse Masse belebt und gegliedert ist. Im Aufbau des Turmes sind vielleicht Erinnerungen an den Treppenturm des Schlosses Hartenfels bei Torgau wahrzunehmen.

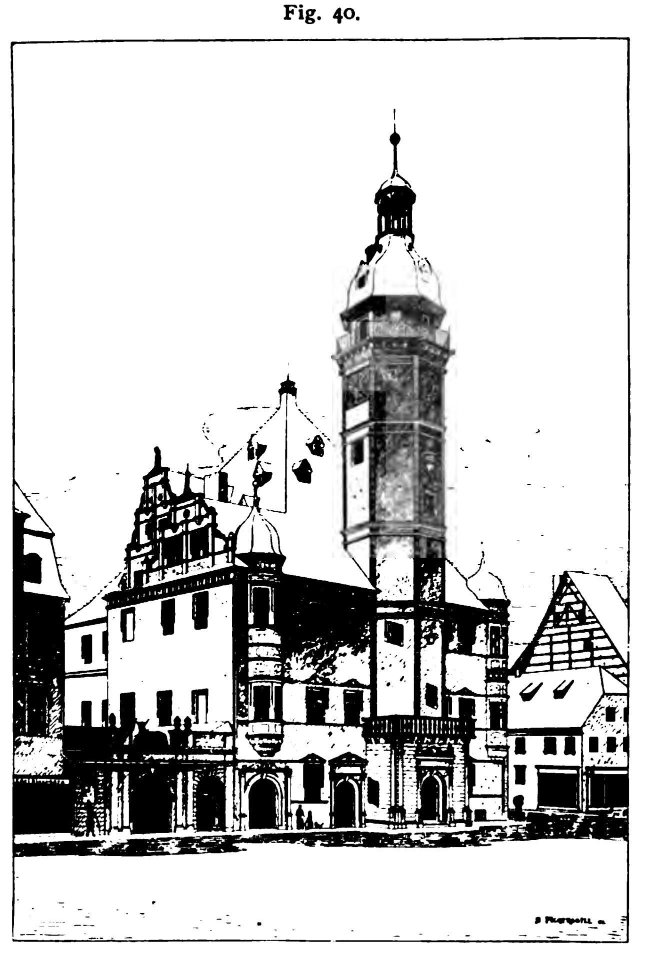
Das Rathaus in Heilbronn ist nach einem Brande (1535) wohl in langsamer Ausführung erbaut. Der einfachen Fassade ist eine von jonischen Arkaden

[64]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

Digitized by Google

getragene Rampe vorgelegt, zu der von beiden Seiten Treppen hinanführen. Vor der Mitte des II. Obergeschosses, das Dachgesims hoch überragend, sind die Zifferblätter einer astronomischen Uhr in zierlicher Säulen- und Pilaster-Architektur angebracht. Dem Ende des Jahrhundertes gehört der zurückliegende Flügel des Rathauses und das anstofsende städtische Syndikalgebäude an. Auch an diesen sind die Fensterprofile noch gotisch; nur an den schönen Giebeln entfaltet sich ein gröfserer Formenreichtum. Im Gegensatze der reich gegliederten Giebel zu den einfach gehaltenen Fassaden sind diese Bauten besonders charakteristische Beispiele der entwickelten süddeutschen Renaissance. In Baden gehört das kleine Rathaus zu Gernsbach (von 1617) trotz seiner barocken Detailbildung nach dem Geiste der Komposition noch der guten Renaissance an. Am Rathaus (Kanzleigebäude) zu Konstanz erfreut der Hof mit offenen Hallen und Resten der Malerei, wie wenige Werke der deutschen Renaissance. Vom intimen Reiz dieses Hofes giebt Fig. 41[65]) nur eine unzureichende Vorstellung.

Fig. 40.



Rathaus zu Altenburg[64]).

Das Rathaus zu Luzern, am abfallenden Uferrand der Reufs gelegen, erhebt sich über einer offenen Halle. Das I. Obergeschofs ist oben Erdgeschofs. Die Komposition ist klar, die Formgebung ungemein sorgfältig. Die Wirkung beruht wesentlich auf der guten Abstufung der Stockwerkshöhen.

47.
Sonstige öffentliche Bauten.

Für die Beurteilung der sonstigen öffentlichen Bauten, deren ich nur wenige aus eigener Anschauung kenne, ist es besonders misslich, dafs fast gar keine Grundrifsaufnahmen veröffentlicht sind. Gerade hier wäre die Kenntnis der Grundrisse von Wichtigkeit, um über die Grundfrage, die Anforderungen, welchen diese Bauten in räumlicher Beziehung zu genügen hatten, ins klare zu kommen.

48.
Gebäude für den höheren Unterricht.

An künstlerischer Bedeutung stehen die Gebäude für den höheren Unterricht voran. Es sind nicht nur städtische Anstalten, sondern zum Teile auch fürstliche Stiftungen.

[64]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Für die Anlage der Universitäten bleibt die enge Beziehung, in der sie zur Kirche standen, von bestimmendem Einflufs. Es wäre näher zu untersuchen, welche Beziehungen zwischen den Universitäten der Renaissance und den Jesuiten-Kollegien bestehen und wie sich beide aus der mittelalterlichen Klosteranlage entwickelt haben. Bei der Universität Würzburg (Fig. 42[66]), einer Stiftung des Fürstbischofs *Julius Echter von Mespelbrunn*, fallen die Analogien sofort auf. Die Gebäude umgeben einen nahezu quadratischen Hof. An der Südseite des Hofes liegt die Kirche. Die Universität mit ihren stattlichen Gängen und hohen Stockwerken mufste einen bedeutenden Eindruck machen, und noch jetzt imponiert sie durch ihre ernste Gröfse. Die Formen am Äufseren sind diejenigen der Renaissance. Die Rustika-Arkaden des Hofes stehen schon auf dem Übergang zum Barock. Auf die Kirche komme ich in Kap. 11 zurück. Die Universität zu Würzburg ist 1582 begonnen. Der Plan ist von *A. Kal*, die Ausführung von *W. Beringer* aus Freiburg i. Br.

Fig. 41.



Hof des Rathauses zu Konstanz[65]).

Eine ähnliche Formengebung, wie an den Arkaden des Universitätshofes, finden wir an der Renaissancefront des Rathauses (Fig. 43[67]). Die ehemalige Universität zu Altdorf ist unbedeutend.

Unter den Gymnasien ist dasjenige zu Ansbach (1563) das bedeutendste. Die vier Flügel gruppieren sich um einen einfachen Hallenhof. Der südliche grenzt an die *St.-Gumpertus*-Kirche. Die innere Einteilung ist nicht mehr die ursprüngliche, weil der Bau jetzt zu Gerichtszwecken umgestaltet ist. Dagegen hat das Äufsere noch seine ursprüngliche Gestalt beibehalten. Das Erdgeschofs ist von den beiden Obergeschossen durch ein kräftiges Gesimse geschieden und dadurch eine sehr bestimmte Gliederung der Höhe erzielt. Im übrigen sind die Flächen durch eine Quaderung in Putz und durch Sgraffittofriese belebt. Barocke Zwerchhäuser treten aus den Dachflächen vor und bekrönen das Gebäude, das mit der anstofsenden *Gumpertus*-Kirche eine bedeutende Gruppe bildet.

Das Gymnasium in Rothenburg schliefst sich in Komposition und Formbehandlung dem dortigen Rathause nahe an. Dasjenige zu Koburg (Fig. 44[67]), eine Stiftung des Herzogs *Johann Casimir*, dessen Standbild die Ecke schmückt, erbaut 1605, erfreut durch die gute Verteilung der Fenster und Mauerflächen.

[66]) Freundlichst mitgeteilt vom Universitäts-Bauinspektor Herrn *v. Horstig*.
[67]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

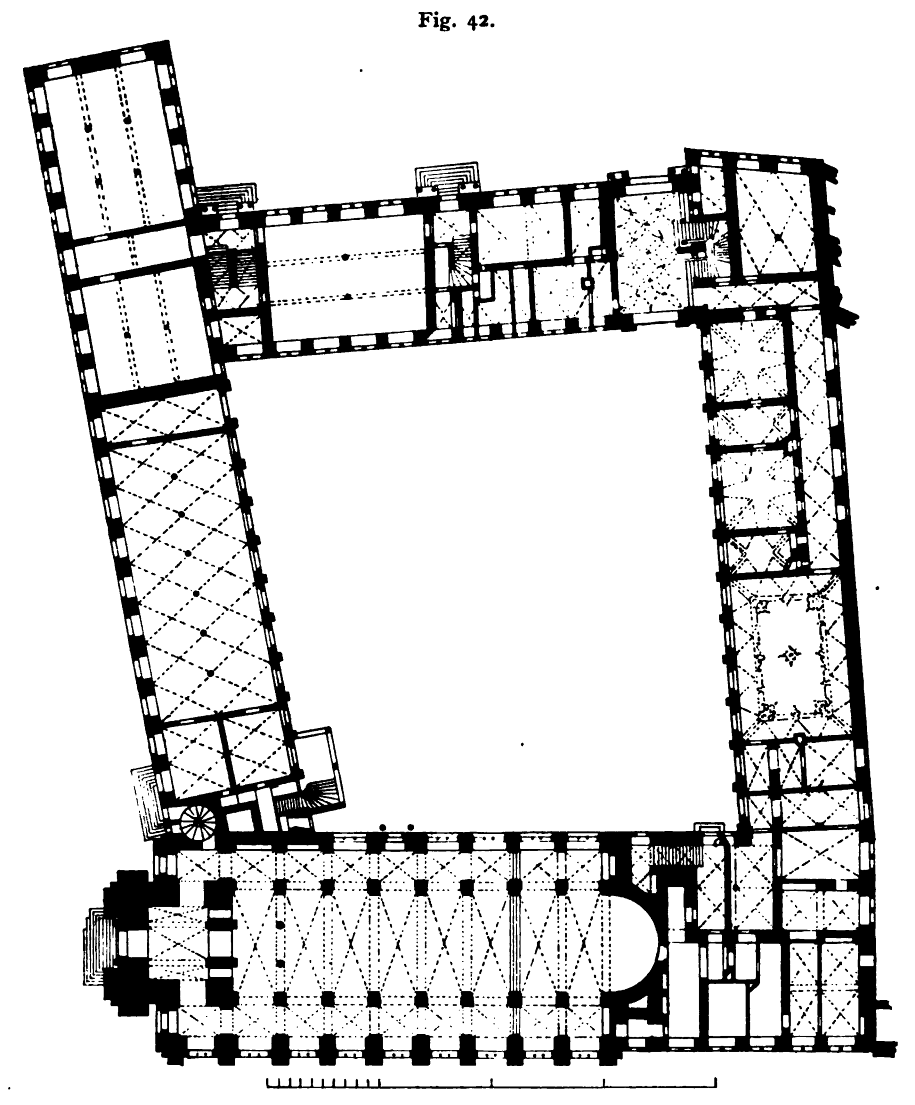
Digitized by Google

Giebel und Zwerchhäuser sind mit Pilastern, Voluten und Obelisken geziert. Ein einfach würdiges Gebäude.

49. Spitäler.

Spitäler waren schon im Mittelalter in grofser Zahl vorhanden; namentlich das XIV. Jahrhundert weist zahlreiche Stiftungen auf. Unter denjenigen der Renaissance-Periode ist das Julius-Spital in Würzburg das grofsartigste. Die Gebäude wurden indes schon gegen Ende des XVII. und im Laufe des

Fig. 42.



Universität zu Würzburg[66]).

XVIII. Jahrhundertes erneuert, so dafs vom Stiftungsbau nichts mehr erhalten ist. Das Spital in Rothenburg ist ein grofser einfacher Bau, stattlich, ohne Prätension.

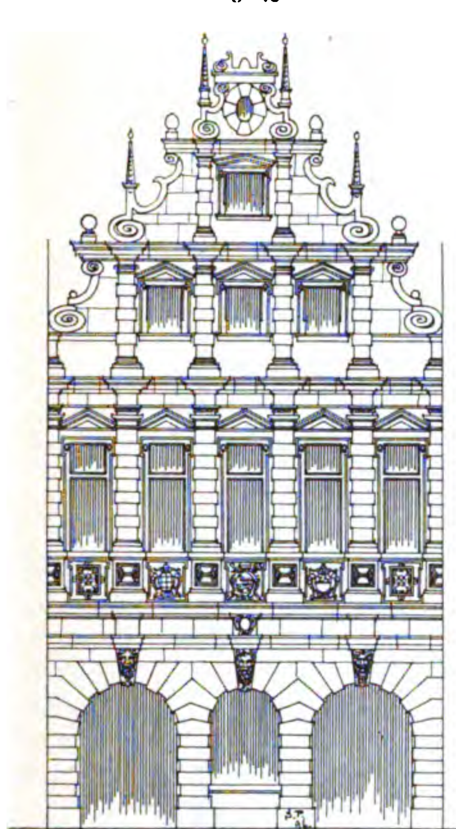
50. Bauten für Handel und Verkehr.

Bauten für Handel und Verkehr fehlten in den Handelsstädten Oberdeutschlands schon im späteren Mittelalter nicht. In Schongau am Lech bestand von 1420 an ein Ballen- oder Lagerhaus, worin die zwischen Italien und Augsburg hin- und hergehenden Güter gegen Entgeld niedergelegt wurden. Das Gebäude

Digitized by Google

war zugleich Wag- und Kornhaus. In Nördlingen ist ein alter Holzbau aus dem XIV. Jahrhundert, der für Mefszwecke, namentlich für den Handel mit Pelzwerk, bestimmt war und noch jetzt in Gebrauch ist. Das Kornhaus in Nürnberg, ein stattlicher spätgotischer Bau ist 1498 errichtet; es enthält im Erdgeschofs eine grofse Verkaufshalle, in den Obergeschossen Speicherräume. Diese aus der Bestimmung des Gebäudes und aus der Art, wie der Handel mit den landwirtschaftlichen Produkten bis in unsere Tage betrieben wurde, hervorgegangene Anordnung finden wir auch bei den Kornhäusern des XVI. und XVII. Jahrhundertes. Die bedeutendsten sind wohl dasjenige zu Ulm, 1591—94 von *Georg Buchmüller* erbaut, und dasjenige in der Stadt Steyr in Oberösterreich (von 1612). Es sind einfach tüchtige Gebäude. Die wenigen dekorativen Zuthaten sind Putzquaderungen und Sgraffiti. Das Schlachthaus in Nürnberg, ein Bau des ausgehenden XVI. Jahrhundertes, hat in seinem Erdgeschofs eine grofse Halle in Holz-Konstruktion. Seine künstlerische Bedeutung ist nicht grofs.

Fig. 43.



Rathaus zu Würzburg[67]).

Über Zunfthäuser und Geschlechterstuben kann ich nach eigenen Beobachtungen nicht berichten. Es sind wohl nur wenige unverändert geblieben. Das Gleiche gilt von den alten Gasthöfen. Bei den von den unserigen sehr verschiedenen Verkehrsverhältnissen waren die Anforderungen an Fremdenzimmer weit geringer, als jetzt; dagegen mufsten geräumige Höfe, Ställe und Schuppen zum Unterstellen von Wagen vorhanden sein. Derartige Anlagen sind in kleineren Städten noch zu sehen; aber ich kenne keine von künstlerischer Bedeutung. Das ganze Gebiet gehört mehr der Kultur-, als der Architekturgeschichte an.

51. Befestigungsbau.

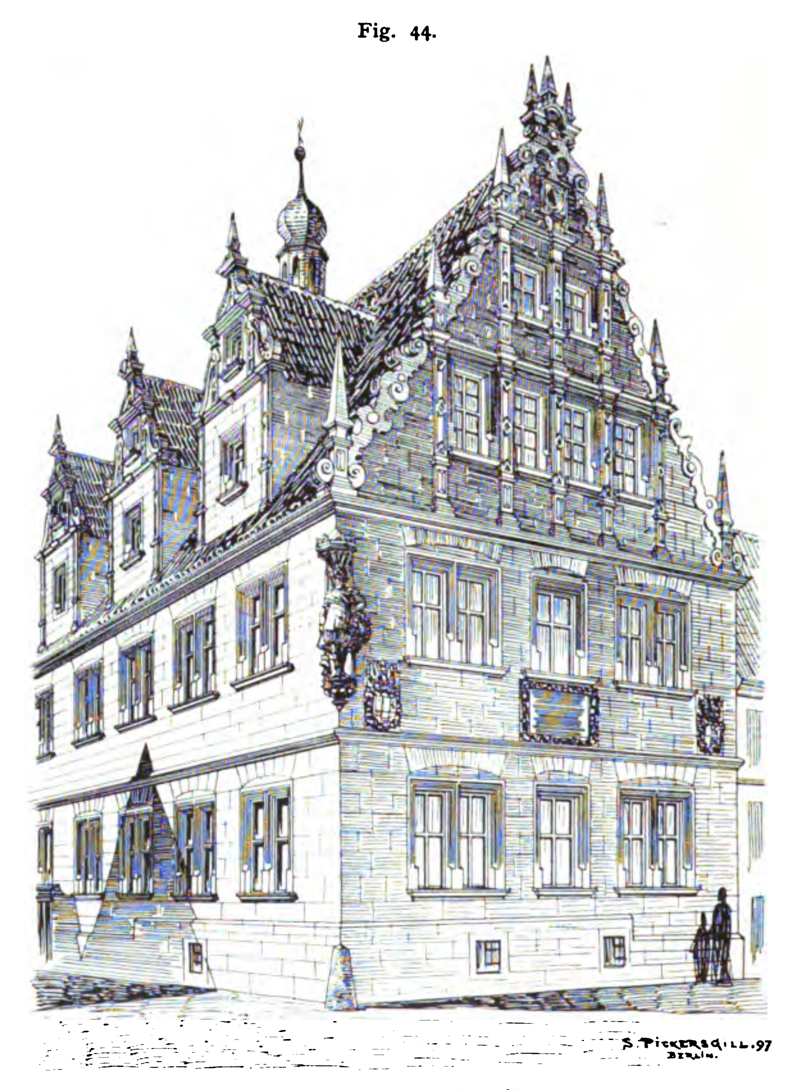
Noch waren im XVI. und XVII. Jahrhundert die Städte sämtlich befestigt, und die gröfseren hatten ihre Zeughäuser. Auch dieses Gebiet berührt die Architekturgeschichte nur teilweise.

Die Befestigung des späteren Mittelalters bestand aus Mauer und Graben; bei höheren Ansprüchen wurde zwischen beiden noch der Zwinger eingeschoben. Die Seitenbestreichung geschah von den halbrund oder eckig vorspringenden Mauertürmen aus. Für die Stadtthore war noch die Form des Thorturmes mit Vorhof und Zugbrücke üblich, neben welche aber schon früh die Form der Thorburg vorkommt, bei der der Thorweg durch ein gröfseres Vorwerk (Barbakane) und innerhalb derselben nicht durch den Turm selbst, sondern neben ihm in die Stadt führt. Letzterer Art sind die Nürnberger Thorburgen. Die Mauern mit ihren Türmen und die hohen Thorburgen des Mittelalters sind

Digitized by Google

oft von mächtiger architektonischer Wirkung. Als aber im Laufe des XVI. Jahrhundertes die Artillerie systematisch ausgebildet wurde, trat an Stelle der alten Mauern und Barbakanen das System der niedrigen Bastionen und Kurtinen mit ihren Erdwällen. Architektonisch bemerkenswerte Gesamtbefestigungen aus der Zeit der Renaissance sind deshalb kaum vorhanden; wohl aber entstanden noch bedeutende Einzelwerke.

Fig. 44.



Gymnasium zu Koburg[67]).

Die Befestigung der Stadt Nürnberg erhielt mit den nach Plänen *Georg Unger*'s 1554—68 erbauten vier Thortürmen ihren Abschlufs. Die Türme stehen jeweils in der Strafsenaxe, und der Thorweg führt durch den seitwärts angebauten Vorhof. Die vier berühmten Türme des Laufer-, Frauen-, Spittler- und Neuen Thores sind keine vollständigen Neubauten des XVI. Jahrhundertes, sondern Ummantelungen der älteren viereckigen Türme. Man mag sie mächtigen Säulen vergleichen. In ihrer Rundung ganz in sich abgeschlossen, fügen sie sich doch dem Gesamtbild der Nürnberger Thorburgen, deren ja leider keine

Digitized by Google

ganz unverändert geblieben ist, glücklich ein. Ihre merkwürdig individualisierte Form hat sie schon bald nach ihrer Erbauung zu Wahrzeichen der Stadt gemacht; auf den Ansichten und Prospekten der Stadt vom späteren XVI. Jahrhundert an nehmen sie eine beherrschende Stellung ein, und in der That sprechen sie, wenn nicht im ganzen Stadtbild, so doch in einzelnen seiner Teile bestimmend mit.

In Nördlingen sind die schlanken Rundtürme des Deininger und Löpsinger Thores, wenn auch weit entfernt von der Grofsartigkeit der Nürnberger Türme, doch ausgezeichnet durch gute Verhältnisse und angemessene Profilierung, und das Reimlinger Thor mit Wehrplatte und Schutzdach ist wenigstens von malerischer Wirkung. Die Nördlinger Thortürme sind gegen das Ende des XVI. Jahrhundertes von *Gideon Bacher* erbaut. Der gegen die Wöhr, einen kleinen See, vorgeschobene Pulverturm des Schlosses Burghausen übertrifft an derber Massigkeit die Nürnberger Thortürme, wird aber durch das gewaltige Bollwerk des Munod in Schaffhausen noch weit in Schatten gestellt.

52. Zeughäuser.

Unter den städtischen Zeughäusern war das Nürnberger wohl das gröfste. Am Eingang steht ein kleines Verwaltungsgebäude mit dicken Ecktürmen; weiterhin befinden sich Höfe und grofse Magazine. Die sehr ausgedehnte Anlage bietet nur im Verwaltungsgebäude und im zierlichen Treppentürmchen der einen Halle einiges künstlerische Interesse. Das Zeughaus in Schaffhausen ist 1617 von *Johann Jakob Meyer* erbaut. An dem stattlichen Gebäude fällt die Verwendung von Formen und Motiven der Früh-Renaissance auf. Das Zeughaus in Koburg ist ein einfach derber Bau des beginnenden XVII. Jahrhundertes. Die schöne Fassade des Augsburger Zeughauses gehört einem anderen Kreise an.

53. Schlösser im Allgemeinen.

Die höchsten Aufgaben stellt der deutschen Baukunst des XVI. und XVII. Jahrhundertes doch das Fürstentum mit seinen Schlofsbauten.

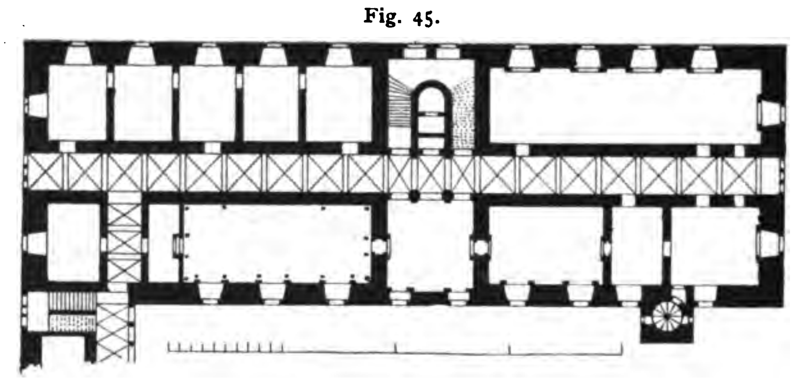
Das Schlofs der Renaissance entwickelt sich aus dem Befestigungsbau. Die mittelalterliche Burg ist durchaus Wehrbau. Fortifikatorische Rücksichten bestimmen die Wahl des Platzes und dieser die Gestalt der Burg. Auf Bequemlichkeit der Anlage als Wohnplatz und auf künstlerische Ausstattung wurde nur geringe Rücksicht genommen, und im allgemeinen waren die Burgen nach unseren Begriffen von Wohnlichkeit öde und unbehaglich. Einzelne glänzende Ausnahmen können diesen allgemeinen Eindruck nicht entkräften. Von der auf hohem Bergrücken oder in einem Weiher gelegenen Burg ist die Stadtburg zu unterscheiden. Sie hat schon im Mittelalter zuweilen hohen Ansprüchen an Wohnlichkeit, ja an Prachtentfaltung zu genügen. Wie das Kapitol der römischen Städte ist sie ein Teil der Stadtbefestigung. Sie ist nicht nur nach aufsen, sondern auch nach Seite der Stadt abgeschlossen und verteidigungsfähig, nicht nur wo sie hochgelegen die Stadt überragt, wie in Nürnberg oder Burghausen an der Salzach, sondern auch wo sie nicht höher liegt als die Stadt, wie in München oder in Stuttgart. Als Herrschersitz von Fürsten oder Bischöfen wird sie schon im XV. Jahrhundert reicher ausgestattet, als die isolierte Ritterburg. Die Albrechtsburg zu Meifsen, das Schlofs zu Ingolstadt u. a. sind glänzende Beispiele; ihre grofsen gewölbten Räume machen noch heute einen stattlichen Eindruck.

Der Übergang von der Burg zum Schlofs kündigt sich im XV. Jahrhundert an; im XVI. ist er im vollen Flufs; aber noch in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes ist er nicht völlig zum Abschlufs gekommen, und nur wenige Schlösser sind ganz frei von Nachklängen des Wehrbaues. Dies ist

Digitized by Google

einerseits darin begründet, dafs die Schlösser selten als vollständige Neubauten ausgeführt wurden, sondern meistens Erweiterungen und Umbauten älterer Burgen sind, andererseits wohl darin, dafs der französische Schlofsbau, der für den deutschen mehr oder minder vorbildlich wurde, seine Herkunft aus der Burg auch im XVI. Jahrhundert noch deutlich erkennen läfst. Die äufsere und innere Burg ist zur *Basse cour* und zur *Cour d'honneur* umgestaltet; eine regelmäfsige Anlage ist vorherrschend, ohne dafs in allen Fällen strenge Symmetrie angestrebt wäre. Ecktürme und Lukarnen halten wenigstens den bewegten Umrifs der alten Burgen fest. Bei kleineren Schlössern begnügte man sich mit einem Hofe, um welchen sich an drei oder vier Seiten die Gebäude gruppieren. Die Ecken werden gegen aufsen durch überhöhte Risalite oder durch Türme ausgezeichnet. Das Motiv des einheitlichen Hallenhofes, das im italienischen Palastbau so verbreitet ist, findet sich in Frankreich selten. Fehlt der Raum zu einem inneren Hofe, so ist doch selbst bei kleineren Bauten die Gruppierung des Baukörpers durch vier kräftige Eckrisalite beliebt. In der Fassadengestaltung ist die Gliederung durch Pilasterordnungen vorherrschend. Das

Fig. 45.



Grundrifs des Schlosses zu Baden[68]).

Ornament ist fein und zierlich, nicht selten etwas scharf. In der Frühzeit ist der Zusammenhang mit der Schule der Certosa nicht zu verkennen.

Diese Grundzüge des französischen Schlofsbaues begegnen uns auch im deutschen. Doch wäre näher zu untersuchen, wie weit eine selbständige Entwickelung, durch ähnliche Bedürfnisse bedingt, Ähnlichkeiten der Anlage herbeiführte. Auch in Deutschland verringern sich im XVI. Jahrhundert die Anforderungen an die Wehrhaftigkeit. Die Verteidigungsfähigkeit des Stadtschlosses gegen die Stadt wird gemindert oder ganz aufgegeben, und die ländlichen Herrensitze werden nicht ausschliefslich auf Höhen, sondern auch in der Ebene erbaut. Ein nasser Graben wird zum Schutze des Hauses für ausreichend erachtet; da und dort fehlt auch dieser, wie am alten von *Wilhelm V.* erbauten Schlosse zu Schleifsheim.

Bei Neuanlagen wird für die Gesamtanlage eine regelmäfsige Grundform angestrebt. Die Gebäude umgeben einen rechteckigen Hof.

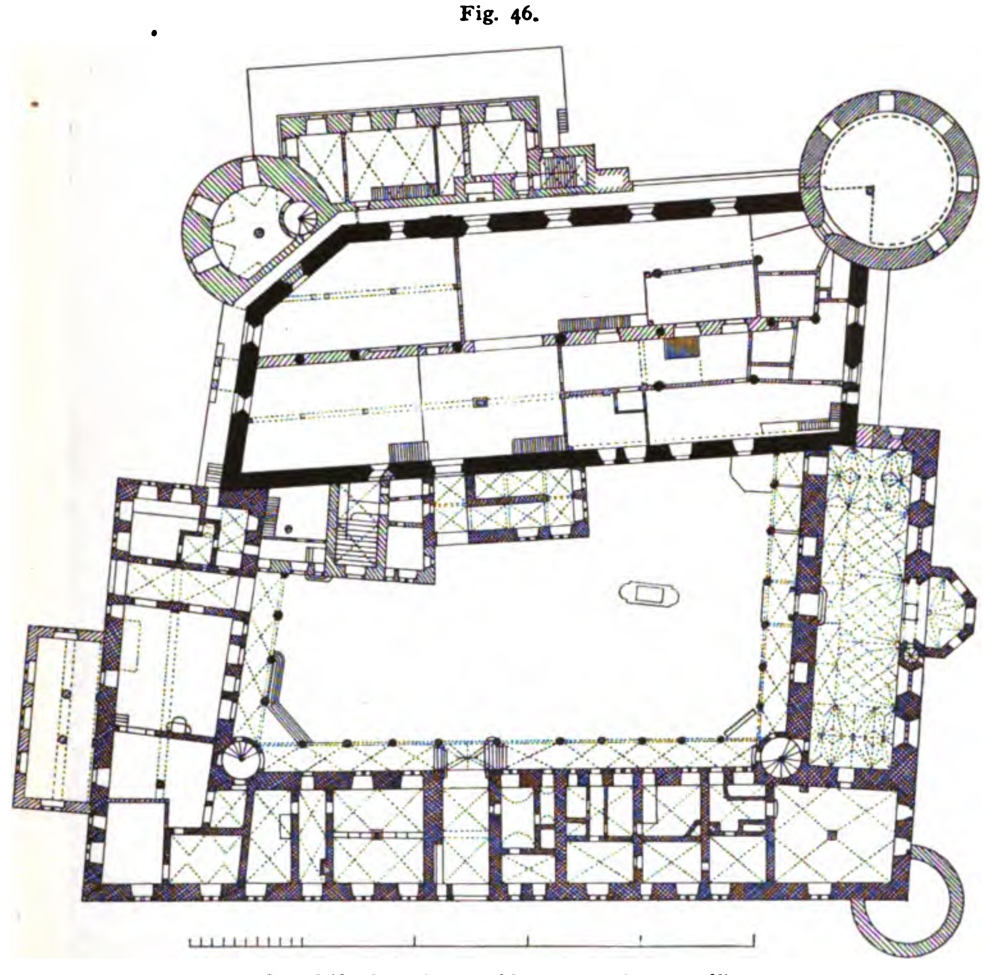
Auch der regelmäfsigen Anlage des Grundrisses im einzelnen wird gröfsere Sorgfalt zugewandt, als im Mittelalter. Die mittelalterliche Burg war ein unwohnlicher Bau; der Verkehr innerhalb des Hauses bewegte sich ganz durch die

[68]) Aus: LÜBKE, W. Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart 1872–73.

Digitized by Google

Zimmer. Nun wurden Gänge angelegt. In dem 1569 von *Kaspar Weinhart* aus Benediktbeuern begonnenen Schlofs zu Baden (Fig. 45[68]) führt ein Gang durch die ganze Länge des Gebäudes. Zu seinen beiden Seiten sind die Zimmer angeordnet, und fast jedes hat seinen eigenen Eingang. Umgeben die Gebäude einen Hallenhof, so vertreten die offenen Hallen die Stelle der Gänge; so im Schlofs zu Stuttgart (Fig. 46[69]). In Oberbayern, in Österreich und Tirol ist die

Fig. 46.



Grundrifs des alten Schlosses zu Stuttgart[69]).

Gruppierung der Gebäude um einen rechteckigen Hallenhof die normale Form des ländlichen Herrensitzes.

Aber eine allgemeine Aufnahme finden die Gänge noch keineswegs, und namentlich bei fürstlichen Schlössern scheint die Aufnahme der spanischen Etikette der allgemeinen Durchführung des Systems im Wege gestanden zu haben. Der Zugang zu den Gemächern der Fürsten mufste durch mehrere mit Trabanten besetzte Vorzimmer führen. Interessante Aufschlüsse giebt *Philipp Hainhofer*'s vertrauliche Relation von 1611[70]).

[69]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 37.

[70]) Siehe: Zeitschr. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg, Bd. 8, S. 66 ff.

Digitized by Google

Fig. 47.

Saal im Schlofs Heiligenberg [71]).

Digitized by Google

Die Anforderungen an die Zahl und Gröfse der Wohngemächer der Fürstlichkeiten waren noch mäfsige; aber für das zahlreiche Hofpersonal und das Gesinde waren viele und grofse Räume nötig. Auch die Zahl der Gastzimmer war eine erhebliche. Die höchsten Anforderungen stellte die Repräsentation. Aufser den Audienzzimmern mit ihren Vorzimmern enthielt fast jedes Schlofs einen stattlichen Festsaal. Des weiteren ist die Schlofskapelle ein wesentlicher Bestandteil der gröfseren Schlösser. Gewöhnlich ist sie im Hauptbau angeordnet selten ein selbständiges Gebäude. Schon vor der Mitte des XVI. Jahrhundertes findet von Italien aus die Treppe mit geraden Läufen Aufnahme; aber die verbreitetste Form der Treppe bleibt das ganze XVI. Jahrhundert hindurch die Wendeltreppe.

Für die Verteilung der Räume auf die einzelnen Geschosse bestehen zwar keine völlig feststehenden Regeln; doch gilt als Norm, dafs im Erdgeschofs Amts- und Wirtschaftsräume, im I. Obergeschofs die Wohn- und Repräsentationsräume, im obersten Stockwerk die Räume für die Dienerschaft untergebracht sind.

Die innere Ausstattung der Räume war reich und glänzend; von all dieser Pracht hat sich aber wenig erhalten. Vorhallen und Gänge, sowie die Säulenhallen waren meist gewölbt; die üblichen Formen der Gewölbe sind das Netzgewölbe und das gratige Kreuzgewölbe, letzteres erst vom späteren XVI. Jahrhundert an. Die Ausstattung der Wohnräume unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der der bürgerlichen Stuben. Täfelung von Wänden und Decken ist die verbreitetste Art der künstlerischen Ausgestaltung; daneben kommen Stuckierung, Gobelins und Wandmalerei vor.

Der Frühzeit gehören die einfach schönen Räume im II. Obergeschofs der Trausnitz (um 1535) mit zierlicher Täfelung, mafsvollen Kassettendecken und schönen Öfen an. Überreich, schon etwas barock ist die Täfelung und Decke des Herrenzimmers in der Feste Koburg; ihre Schönheit beruht mehr im einzelnen als in der Gesamtwirkung. Mehr als in Deutschland ist in Tirol erhalten. Ich nenne nochmals die Schlösser Tratzberg, Velthurns bei Brixen, Ambras u. a.

54.
Gröfsere Säle.

Das höchste, was die architektonische Dekoration der deutschen Renaissance vermochte, hat sie in den grofsen Prachtsälen der fürstlichen Schlösser geleistet. Die Verhältnisse dieser Säle sind uns fremd geworden; sie sind lang und niedrig; die Länge ist gewöhnlich etwa das dreifache der Breite und diese stets erheblich, etwa um die Hälfte, gröfser als die Höhe. Im spanischen Saal des Schlosses Ambras in Tirol ist der Stil der Holzdecke deutsch, derjenige der Wände mit Stuckierung, Grottesken und den lebensgrofsen Bildnissen habsburgischer Fürsten italienisch. Der grofse Saal des hohenlohischen Schlosses Weikersheim (um 1605) ist mit Malerei und Jagdtrophäen geschmückt; das Ornament ist schon sehr barock und der Gesamteindruck phantastisch. Von höchst gediegener Pracht ist der Saal des fürstlich Fürstenbergischen Schlosses Heiligenberg (von 1584, Fig. 47 [71]). Die etwas barocken Formen weisen auf niederländischen Einflufs.

In den Schlofskapellen hielt man vielfach an gotischen Formen fest, die sich im Kirchenbau der Renaissance bis in das XVII. Jahrhundert erhielten. Die Schlofskapelle in Stuttgart hat ein gotisches Netzgewölbe, und noch die Kapelle des Friedrichsbaues zu Heidelberg, wie diejenige des Schlosses zu Aschaffenburg aus der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes sind gotisch.

55.
Wichtigste Denkmäler.

Nur wenige von den grofsen Schlössern sind im XVI. und XVII. Jahrhundert ganz neu erbaut; meistens werden nur einzelne Teile neu aufgeführt;

[71]) Nach einer Photographie.


Digitized by Google

oft handelt es sich nur um Umbauten von Bestehendem. In letzterer Hinsicht ist wohl nirgends höheres erreicht worden, als im herrlichen Schloſshofe zu Merseburg. Der stattliche gotische Bau ist vom Bischof *Thilo von Trotha* in den Jahren 1480—89 errichtet und umgiebt auf drei Seiten den groſsen Hof, der sich an die Nordseite des Domes anschlieſst. Von 1605 an wurde das Schloſs unter Herzog *Georg von Sachsen* durch den Baumeister *Melchior Brunner* umgestaltet. Die Formen dieses Umbaues sind diejenigen einer entwickelten, dem Barock zuneigenden Renaissance, kräftig, doch nicht schwülstig und von vortrefflicher Ausführung. Was neu hinzugekommen ist, ist gar nicht sehr viel, und doch hat das Ganze den Charakter der späten Renaissance. Hier ist im alten, wie im neuen nichts Kleinliches; die einfach rechteckige Anlage wird durch die hohen Giebel der Zwerchhäuser, Erker, Portale und den Treppenturm (Wendelstein) schön belebt; sehr glücklich ist der schöne Erker angebracht, der die Symmetrie der langen Front unterbricht, ohne sie ganz aufzuheben. Jetzt erhöhen Epheu und wilder Wein noch den malerischen Eindruck des Hofes.

Unter den Bauten, welche ganz der Renaissance angehören, zählen die von *Otto Heinrich* erbauten Teile des Schlosses zu Neuburg an der Donau zu den frühesten. Ich habe das Schloſs vor einer Reihe von Jahren gesehen und vermag im einzelnen nicht anzugeben, wieviel von den ausgedehnten und stattlichen Bauten der Frühzeit angehört. An den ältesten Teilen treten Renaissanceformen in sehr unreifer Auffassung neben diejenigen der Spätgotik; nur die Dekoration des Gewölbes über dem Thorweg (von 1545) ist in reinen und schönen Renaissanceformen wohl von italienischen Stuckatoren ausgeführt.

Etwa gleichzeitig ist das von Herzog *Ulrich* erbaute Schloſs zu Tübingen. Im späteren XVI. Jahrhundert wurde es mehrfach umgestaltet und erweitert. An dem Schloſs, das ich nicht gesehen habe, scheint der Festungscharakter vorzuwiegen; es ist noch wesentlich gotisch; die Renaissanceformen an Vorhallen und anderen Stellen sind nur schmückende Zuthaten von unfertiger Formgebung. Das Portal zum inneren Schloſshof [72]) gehört wohl auch der Zeit *Ulrich*'s an und ist 1579 nur erneuert worden; dagegen ist das äuſsere Portal [73]) mit seinem barocken Aufsatz wie der gesamte breite Thorbau erst um 1610 entstanden.

Das Alte Schloſs zu Stuttgart (siehe Fig. 46, S. 59), eine Anlage des XV. Jahrhundertes, wurde von 1553 an groſsenteils neu gebaut; als Baumeister wird *Aberlin Tretsch* genannt. Von den älteren Bauten blieb nur der östliche Flügel bestehen. Das Äuſsere hat noch ein völlig burgartiges Aussehen; ganz schlicht, wirkt es nur durch seine gewaltige, einfach gegliederte Masse. Im Hofe sind drei Seiten mit Säulenhallen umgeben. Dem Motiv lassen sich immer wieder neue Reize abgewinnen, und es ist stets seiner Wirkung sicher. Hier wird durch die Unterbrechung der obersten Halle über der Mitte der Südseite und die Aufbauten zu seiten der Unterbrechung eine besonders pikante Wirkung erzielt. Man halte sich auch hier an die Gesamterscheinung; denn im einzelnen bleibt manches unfertig. Von der ehemals sehr glänzenden inneren Ausstattung sind noch einige Portale und die vor mehreren Jahren wieder hergestellte Schloſskapelle erhalten. Das reiche Netzgewölbe ist noch gotisch. Über die ehemalige Ausstattung und den Garten vergleiche man das unten genannte Werk [74]). Zu den Neben-

[72]) Siehe: Fritsch, a. a. O., Bd. IV, Taf. 270.
[73]) Siehe ebendas., Taf. 269.
[74]) Lübke, a. a. O., Bd. I, S. 358.
[75]) Nach: Fritsch, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 48.

Lusthaus zu Stuttgart [75]).

Digitized by Google

gebäuden des Schlosses gehörte auch das Lusthaus, 1575—90 von *Georg Beer* erbaut, 1846 abgebrochen. Es ist mifslich, ein nicht mehr bestehendes Gebäude zu beurteilen. Hier mufs der Versuch gemacht werden; denn kaum irgend sonst ist im engeren Stilgebiete der deutschen Renaissance des XVI. Jahrhundertes ein Gebäude von ähnlicher Bedeutung entstanden, in welchem der Künstler so rein seine Ideale verwirklichen konnte, wie im Lusthause. Nicht dem täglichen Gebrauche war der Bau bestimmt, sondern nur zur Erholung und zu gröfseren Festlichkeiten bei Hofe. Auch in ihm, wie in den meisten Werken der deutschen Renaissance, ist die Bestimmung in der inneren und äufserer Erscheinung treffend zum Ausdruck gebracht. Die deutsche Renaissance hat bedeutendere Werke hervorgebracht, aber keines, das ein heitereres, festlicheres Gepräge trüge, als dieser eigenartige Bau. Und mit welch einfachen Motiven wird dieser Ausdruck erreicht! Ein grofser, rechteckiger Bau ohne alle Gruppierung ist im Erdgeschofs von einer Säulenhalle umgeben, an den Ecken runde Türme; Freitreppen führen in der Mitte der Langseiten zum Obergeschofs empor; über den Podesten haben die Hallen ein Obergeschofs; grofse, reich gruppierte Fenster und reiche Giebel beleben den Kernbau. Im Inneren (Fig. 48[75]) enthielt das Erdgeschofs eine vierschiffige Halle mit drei Wasserbecken, das Obergeschofs einen grofsen Saal. Die unteren Hallen mögen reizend gewesen sein, doch etwas schwer; dagegen war der grofse Saal ohne Zweifel von grofsartiger Wirkung. Vor allem ist das Höhenverhältnis ein freieres, als bei den meisten anderen grofsen Sälen.

Fig. 49.



Haus zu Utrecht[76]).

Der Hauptbau des Schlosses zu Baden ist nach 1559 von *Kaspar Weinhard* aus Benediktbeuern erbaut. Er steht durch Bogenhallen mit einem älteren Teile des Schlosses in Verbindung. Die untere Halle hat weite Bogenöffnungen auf dorischen Säulen; in der oberen Halle kommen je zwei Bogen auf einen der unteren; die Säulen sind jonisch. Die Formen, kräftig und von seltener Schönheit der Zeichnung, lassen das Studium von *Serlio*'s Büchern von der Architektur erkennen. Besonders reizend ist der kleine Kuppelbau an der Gartenterrasse, der die Treppe zum Zwinger überdeckt.

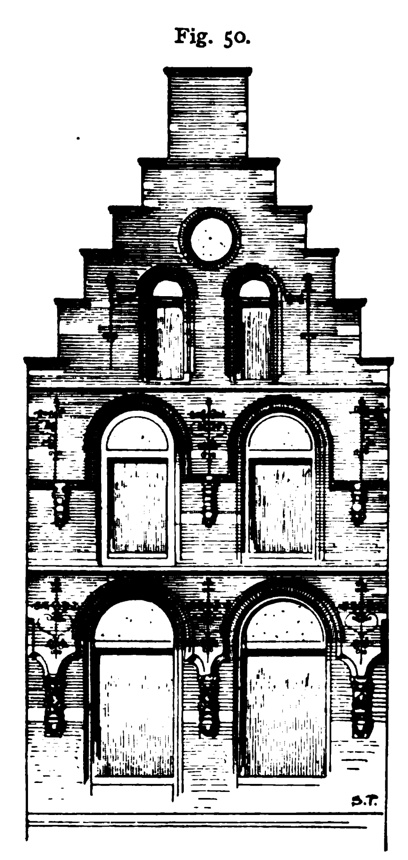
---

[76]) Nach: Ewerbeck, a. a. O., Abt. XX, Bl. 15.

Digitized by Google

Weiter nordöstlich ist die Plassenburg bei Kulmbach, ein Schlofs der Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth, zu nennen. Nachdem sie 1552 geschleift worden war, wurde sie unter Markgraf *Georg Friedrich* neu aufgebaut. Als Baumeister wird *Kaspar Vischer* genannt. Die Plassenburg war vor allem eine starke Festung und ist als solche auch nach der teilweisen Schleifung durch die Bayern 1808 noch imposant. Künstlerische Bedeutung hat der Hof. Seine Wirkung beruht auf dem Gegensatze, in welchem die oberen, reich dekorierten Hallen zum schlichten Erdgeschofs gebracht sind. In diesem Gegensatze ist auch die Teilung der Höhe eine ansprechende, während die Verhältnisse der Hallen für sich genommen gering sind. In naiver Weise sind alle Flächen der Obergeschosse mit ornamentalen Reliefs und Medaillons überreich geschmückt. Die Gegenüberstellung einfacher und reich behandelter Teile, durch welche die deutschen Renaissance-Meister so grofse Wirkungen erreichen, ist hier in glücklicher, ja in bedeutender Weise durchgeführt, sodafs wir die Schwächen, welche der Komposition unleugbar anhaften, gern übersehen.

Fig. 50.



Obergeschosse eines Hauses zu Dordrecht[77]).

Im meiningischen Schlosse Heldburg ist der neue (französische) Bau 1560—64 von *Nikolaus Gromann* erbaut. Der zweigeschossige Bau, durch Erker belebt, ist nicht bedeutend; nur die von unten aufsteigenden Erker haben eine reiche, etwas trockene ornamentale Ausstattung. Ihre Pilasterordnungen und die flachen Giebel weisen auf italienische oder französische Vorbilder. Der herzogliche Baumeister *Gromann* ist aus der sächsischen Schule hervorgegangen und hatte 1543—45 am Schlofs zu Torgau gearbeitet. Hier sucht er sich von der Schule freizumachen. Welche Gründe ihn dazu bestimmten, wissen wir nicht; ich weifs auch nicht anzugeben, welche Stilrichtung die vielen Bauten *Gromann*'s verfolgen, die *Gröschel* in seiner unten genannten Schrift[78]) namhaft macht. Im Rathaus zu Altenburg, das er entwarf, aber nicht selbst ausführte, steht er wieder innerhalb der Schule.

Der bayerische Hof begünstigte seit *Wilhelm V.* die italienische und die italienisch-niederländische Kunst. Von älteren Bauten in München sei der unter *Albrecht V.* erbaute Hof des Marstallgebäudes, jetzt Münze, erwähnt, ein Hallenhof von gedrückten Verhältnissen und schweren Einzelformen, erbaut vom Hofbaumeister *Heinrich Egkel* 1563—67. Von den Schlössern des bayerischen Adels ist wenig erhalten, das beste im Schlofs Ortenburg; die Decke des Saales ist eine der schönsten in ganz Deutschland. Was nach dem dreifsigjährigen Kriege entstanden ist — Weiherhäuser mit Ecktürmen und Hallenhöfen, wie die Schlösser Hohenkammer, Tüssling, Schwindegg u. a., ist zum Teile ganz hübsch, aber nicht

[77]) Nach: Ewerbeck, a. a. O.

[78]) Groeschel, J. Nikolaus Gromann und der Ausbau der Veste Heldburg etc. Meiningen 1892.

Digitized by Google

bedeutend und von einfacher Formgebung. Der tiroler Schlofshöfe ist schon in Art. 44, S. 48 gedacht. In Österreich ist der stattliche, reich ausgestattete Hof des Schlosses Schalaburg zu nennen. Das Einzelne der Komposition ist zum Teile etwas wunderlich; die Ornamente aber sind von grofser Schönheit.

---

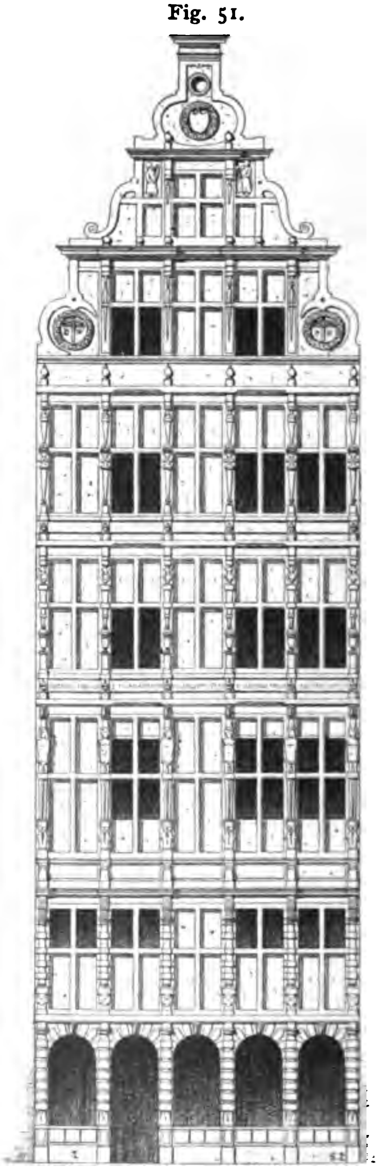
7. Kapitel.

Die Renaissance in den Niederlanden.

56.
Vorbemerkung.

Die nachfolgenden Ausführungen können kaum Anspruch auf höhere selbständige Bedeutung erheben. Ich habe einen Teil der Niederlande vor Jahren flüchtig bereist und meine Aufmerksamkeit überwiegend den kirchlichen Denkmälern zugewandt. Von den Profanbauten habe ich nur allgemeine, allerdings ziemlich bestimmte Eindrücke bewahrt. Was ich hier zu bieten vermag, gründet sich auf die schon mehrfach angeführten Werke von *Ewerbeck* und *Ysendyck*, sowie auf die unten genannte Arbeit von *Galland*[79]), die sich leider auf Holland beschränkt. Gegenüber dem Bestreben *Galland*'s, die verschiedenen Richtungen innerhalb der holländischen Renaissance zu scheiden, mufs in einer zusammenfassenden Darstellung mehr das der ganzen niederländischen Renaissance Gemeinsame hervorgehoben werden.

Fig. 51.



Haus der Schützengilde zu Antwerpen[80]).

57.
Allgemeines.

Der Profanbau der Niederlande hat in den öffentlichen Gebäuden des XIV. und XV. Jahrhundertes eine Höhe erreicht, die er später nicht mehr überboten hat. Aber auch in der Periode der Renaissance bleiben die öffentlichen Gebäude die wichtigsten Monumente, die Monumente, in welchen die Tendenzen der niederländischen Renaissance am klarsten zum Ausdruck kommen. Den städtischen Wohnhäusern kommt eine ähnliche Bedeutung, wie in Oberdeutschland nicht zu. Das bürgerliche Wohnhaus der Niederlande, dessen schmale, tiefe Grundform der architektonischen Entfaltung weder im Inneren, noch an der Fassade günstig war, hat seine typische Gestalt schon im Mittelalter gefunden. Die Renaissance ändert zuweilen das äufsere Gewand, oft auch dieses nicht merklich, und neben den nach Ordnungen geglie-

---

79) GALLAND, G. Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance etc. Berlin 1882.

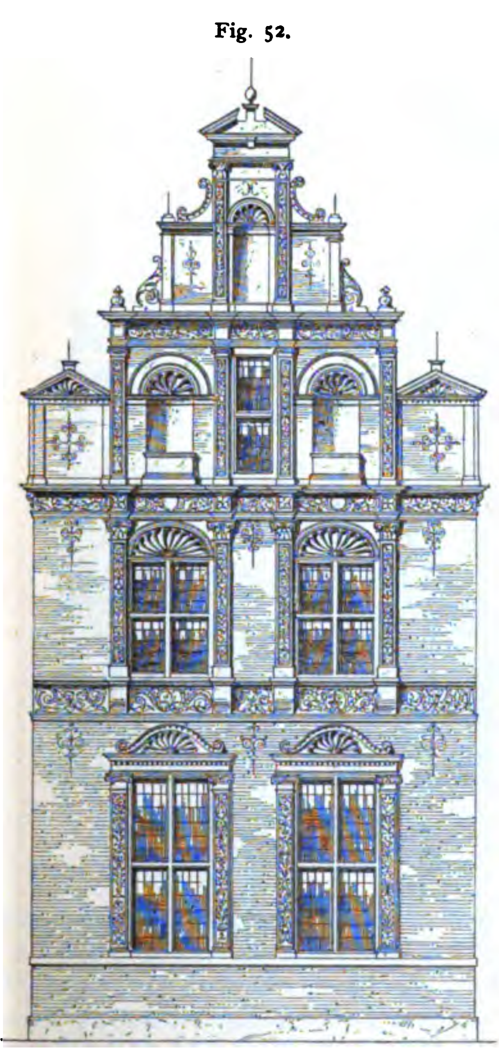
80) Nach: YSENDYCK, a. a. O.

Digitized by Google

derten Fassaden kommen noch im XVII. Jahrhundert solche mit gotischen Kompositionsmotiven vor.

Schon in Kap. 2 habe ich darauf hingewiesen, daſs auch in der niederländischen Früh-Renaissance die Aufnahme von dekorativen Motiven der Renaissance keinen Bruch mit den überkommenen Kompositionsprinzipien bedeutet und daſs die antiken Ordnungen nur in dekorativem Sinne auf die Fassadengliederung angewandt werden. Dies ändert sich auch in der Folge nicht vollständig; ein Fortschritt zu strengerer Auffassung ist gleichwohl nicht zu verkennen. Er mag damit zusammenhängen, daſs die Theoretiker der Baukunst frühzeitig Einfluſs auf die Praxis gewannen. Schon 1539 bearbeitete *Pieter Koek van Aelst* den *Vitruv*, und wenig später übersetzte er die Architektur des *Sebastian Serlio*. Ihm folgte um die Mitte des Jahrhundertes *Hans Vredemann de Vries*, ein reiches und wohlgeschultes Talent, dem leider die Grazie fehlte, mit seinen zahlreichen Vorlagewerken und einer Bearbeitung des *Vitruv*, anderer Architektur-Schriftsteller und Musterzeichner nicht zu gedenken. Eine Architektur, die ihren Motivenvorrat groſsenteils aus Vorlagewerken schöpft, muſs notwendig eklektisch werden; aber trotz *Serlio* und *Vitruv* blieb die niederländische Renaissance national. Für die Formgebung im einzelnen macht sich der Umstand, daſs die Formen nicht aus den Bedingungen des Materials entwickelt, sondern mit dem Griffel auf Papier entworfen sind, nachteilig geltend. Sie tragen die Art ihrer Erfindung nur zu oft zur Schau.

Fig. 52.



Haus zu Utrecht[81]).
(Giebel nach alten Zeichnungen ergänzt.)

58.
Häuserbau.

Wie in allen nordischen Ländern, war auch in den Niederlanden das Holz das ursprüngliche Baumaterial. Reiner Holzbau kommt im XVI. Jahrhundert kaum mehr vor; aber Fachwerkbauten mit Holzverkleidung finden sich da und dort. Rein niederländisch ist eine Wohnhausform, bei welcher das Erdgeschoſs und ein niedriges Zwischengeschoſs in Holzbau, die meist auf Konsolen ausgekragten Obergeschosse in massivem Steinbau ausgeführt sind. Beispiele aus Zalt Bommel sind im *Ewerbeck*'schen Werke[82]) zu finden. Der Grund für diese seltsame Konstruktion ist wohl der, daſs es auf diese Weise möglich ward, dem Erdgeschoſs auch in engen Straſsen

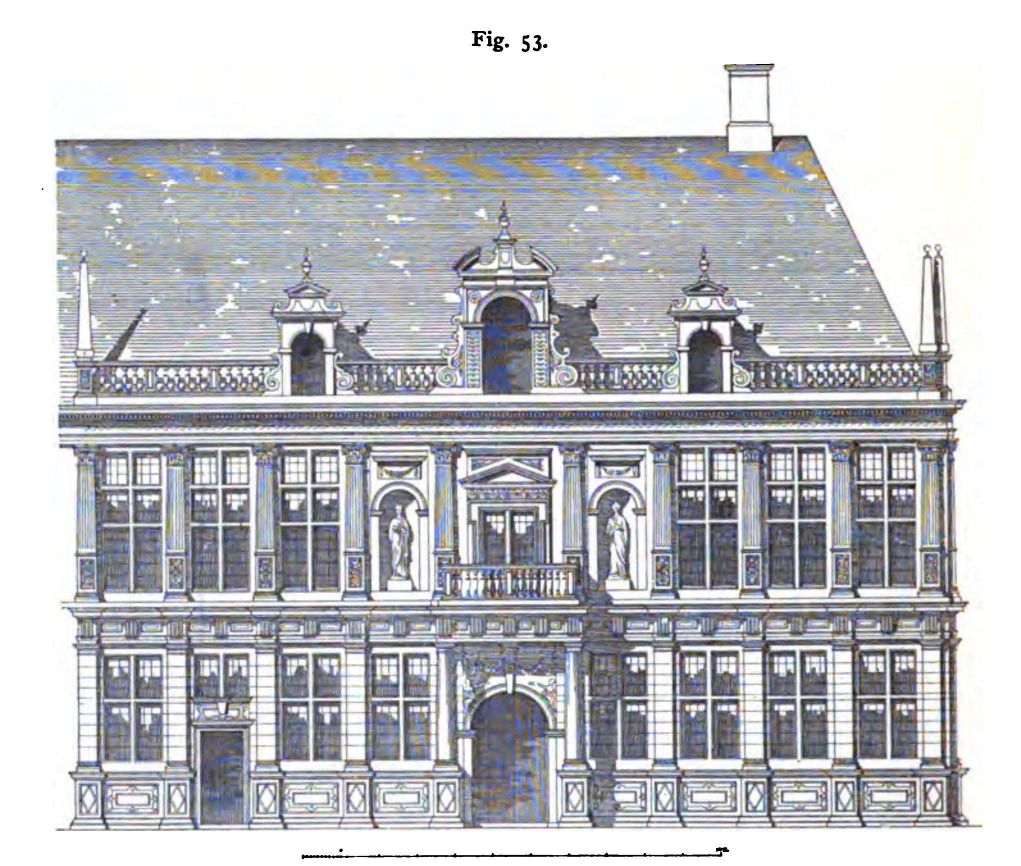
[81]) Nach: Ewerbeck, a. a. O. — Der Giebel ist nach alten Zeichnungen ergänzt.
[82]) Abt. 17 u. 18 Bl. 12.

Digitized by Google

ausreichendes Licht zuzuführen. Die gleiche Form kommt auch in Stein ausgeführt vor. Ein Haus in der Voorstraat zu Utrecht (von 1619, Fig. 49[76]) ist ein gutes Beispiel dieses Typus, der niemals monumental wirken kann.

Doch selbst bei einer Ausführung in Stein mufste dem typischen niederländischen Wohnhause seiner schmalen und tiefen Grundform wegen nicht nur eine monumentale, sondern auch eine einfach stattliche Wirkung versagt bleiben. Die schmalen Dreifensterfronten schlossen eine Steigerung ins Grofse, eine Wirkung durch Flächen durchweg aus; der Reiz kann nur in der anmutigen Durchbildung kleiner Motive liegen.

Fig. 53.



Gerichtsgebäude zu Furnes[84]).

Eine beliebte Gliederung der Wohnhaus-Fassaden, ihrem Wesen nach gotisch, sind die Blendbogen über den rechteckigen Fenstern. Sie sind entweder in die Mauerfläche eingetieft, wie an der alten Lateinschule zu Nymwegen[83]), oder vor dieselbe vorgekragt. Die letztere Form ist die verbreitetste. Sie findet sich in zahlreichen Beispielen in Delft und Dordrecht (Fig. 50[77]). Die Stützen der Bogen sind oft reizvoll im Sinne der Früh-Renaissance behandelt. Diese gotisierenden Fassaden sind gewöhnlich mit einem einfachen Treppengiebel bekrönt. Das Material ist Backstein oder Backstein mit Haustein gemischt. Die Mischung des Materials ist für die Niederlande charakteristisch; sie ermöglicht

[83]) Siehe: YSENDYCK, a. a. O., *Portes*, Pl. 6.
[84]) Nach ebendas.


Digitized by Google

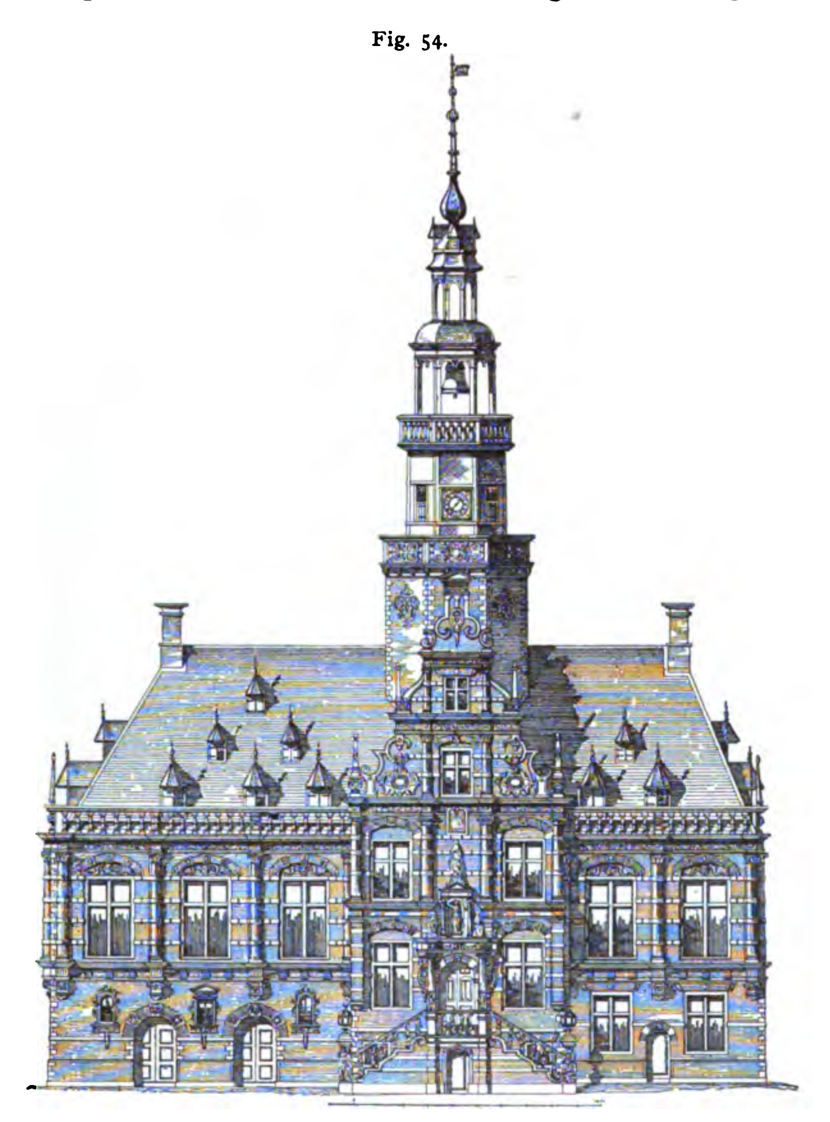
eine reiche, plastische Gliederung und kräftige Farbenwirkungen, ist aber nicht selten einer ruhigen Gesamthaltung abträglich.

59. Aufbau nach Ordnungen.

Dafs auch die Säulenordnungen schon in der Frühzeit auf die schmalen Fassaden Anwendung fanden, ist schon erwähnt.

Das Haus zum grofsen Salm in Mecheln (siehe Fig. 3, S. 17) ist eines der frühesten Beispiele. Eine ähnliche freie Anwendung der Ordnungen finden wir

Fig. 54.



Rathaus zu Bolsward[87].

am Hause der Tuchmacher auf dem grofsen Platze in Antwerpen[85]) und an einem kleinen Hause in Oudenarde[86]). An diesen drei Beispielen finden sich Blendbogen über den Fenstern. Noch freier sind die Ordnungen — Halbsäulen und Hermen — an dem merkwürdigen Hause der Schützengilde zu Antwerpen (Fig. 51[80]) behandelt; die Ableitung aus dem Holzbau ist hier nicht zu verkennen.

[85]) Siehe: YSENDYCK, a. a. O., Pl. 26.

[86]) Siehe: EWERBECK, a. a. O., Abt. IX u. X, l. 24.

[87]) Nach ebendas.

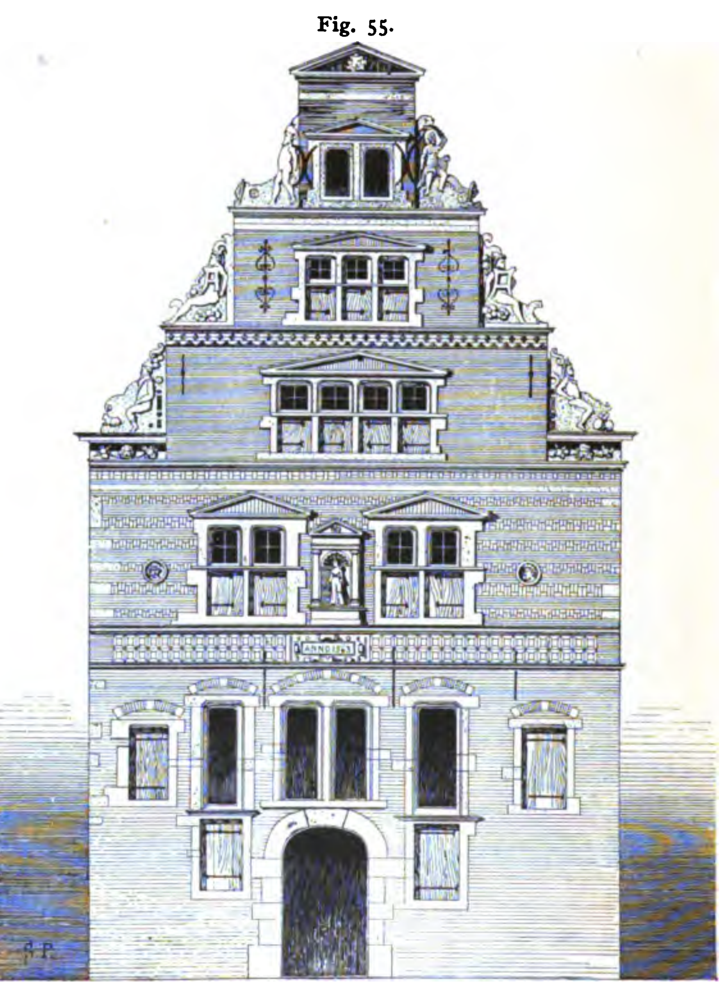
Digitized by Google

Der Spätzeit des Stils (1644) gehört das Haus der Gerber- und Schustergilde in Antwerpen an; eine kräftige Wirkung ist nicht ohne Erfolg angestrebt. Aber bei der geringen Breite dieser Fassade und unter den im voraus durch die Achsenteilungen und die Stockwerkshöhen bestimmten Verhältnissen konnte eine monumentale, ja auch nur eine wahrhaft freie Behandlung der Ordnungen niemals durchgeführt werden. Anläufer in dieser Richtung zeigt ein reizendes Wohnhaus in Utrecht (Fig. 52[81]), das etwa um die Mitte des XVI. Jahrhundertes erbaut ist.

60.
Öffentliche Bauten.

Weit höher stehen viele öffentliche Bauten, auf welche das gleiche System angewandt ist. Ein hübsches Beispiel war der Mittelbau des Rathauses zu Utrecht, 1545—47 von *Wilhelm van Noorts* erbaut; derselbe ist nur in Zeichnungen erhalten[88]). Die Fassade, fünf Achsen breit, baute sich in drei Pilasterordnungen auf. In den ornamentierten Flächen der Friese und der Pilaster waltet die Schmuckfreudigkeit der Früh-Renaissance; aber die Proportionen sind unfrei und gedrängt. Am entgegengesetzten Fehler leidet das System eines Hauses in Amsterdam, das *Galland*[89]) a. a. O. mitteilt. Dünne Pilaster sind übermäfsig weit gestellt, und die architektonische Gliederung im Verein mit einigen wagrechten Hausteinbändern, welche die Flächen ohne Rücksicht auf die Ordnungen durchsetzen, bildet gewissermafsen ein Fachwerk, dessen Zwischenräume mit Backstein ausgemauert sind. Wenn auch in anderer Weise, wie das Haus der Schützengilde in Antwerpen, gemahnt auch dieser Bau an die Holz-Architektur. Das Rathaus zu Delft[91]) hat keine durchgehenden Gesimse über den einzelnen

Fig. 55.

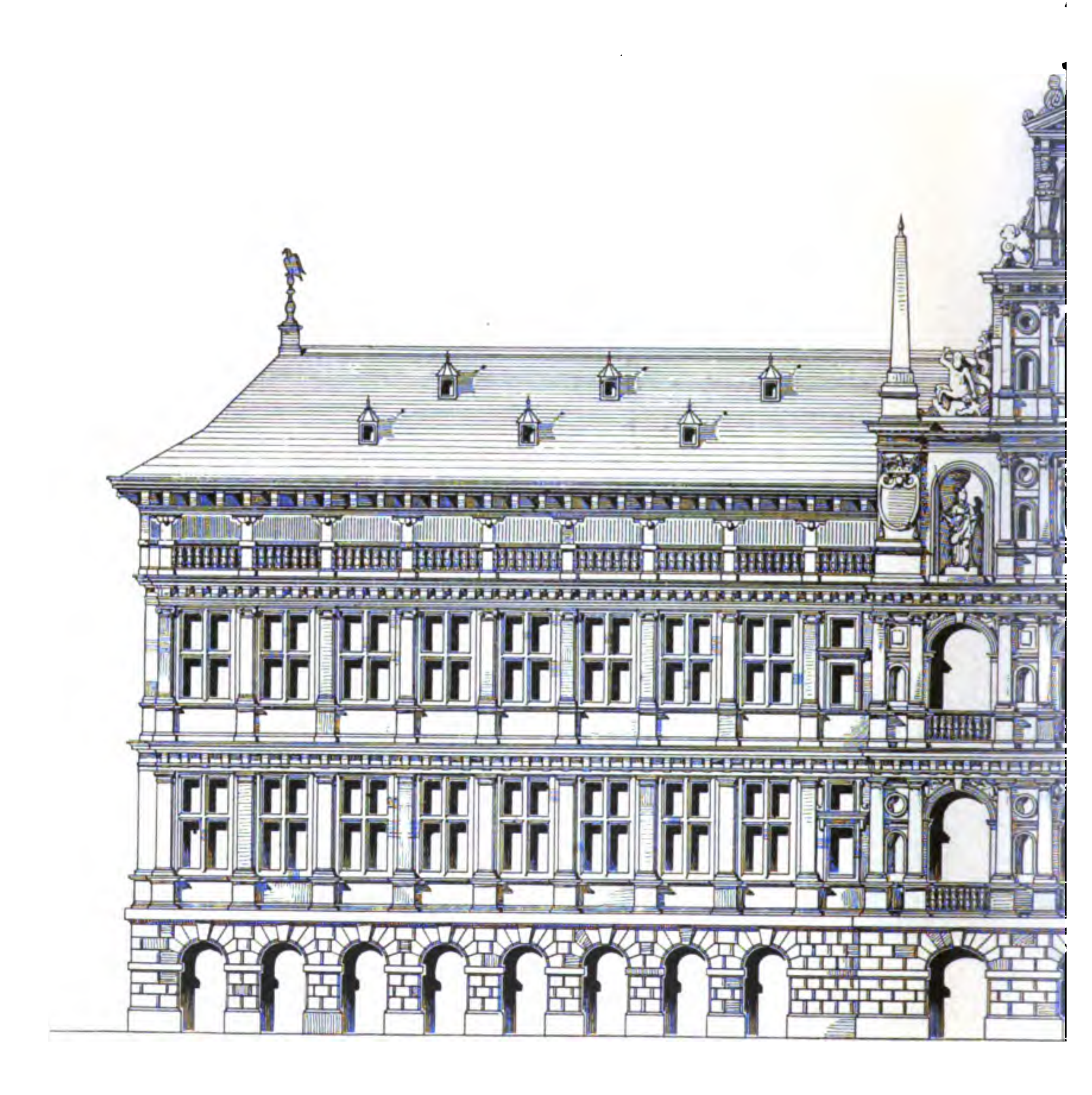


St. Johannis-Spital zu Hoorn[90]).

[88]) Siehe: EWERBECK, a. a. O., Abt. XXI u. XXII, Bl. 19.
[89]) A. a. O., S. 66.
[90]) Nach: EWERBECK, a. a. O.
[91]) Siehe: EWERBECK, a. a. O., Abt. XV u. XVI, Bl. 12.

Digitized by Google

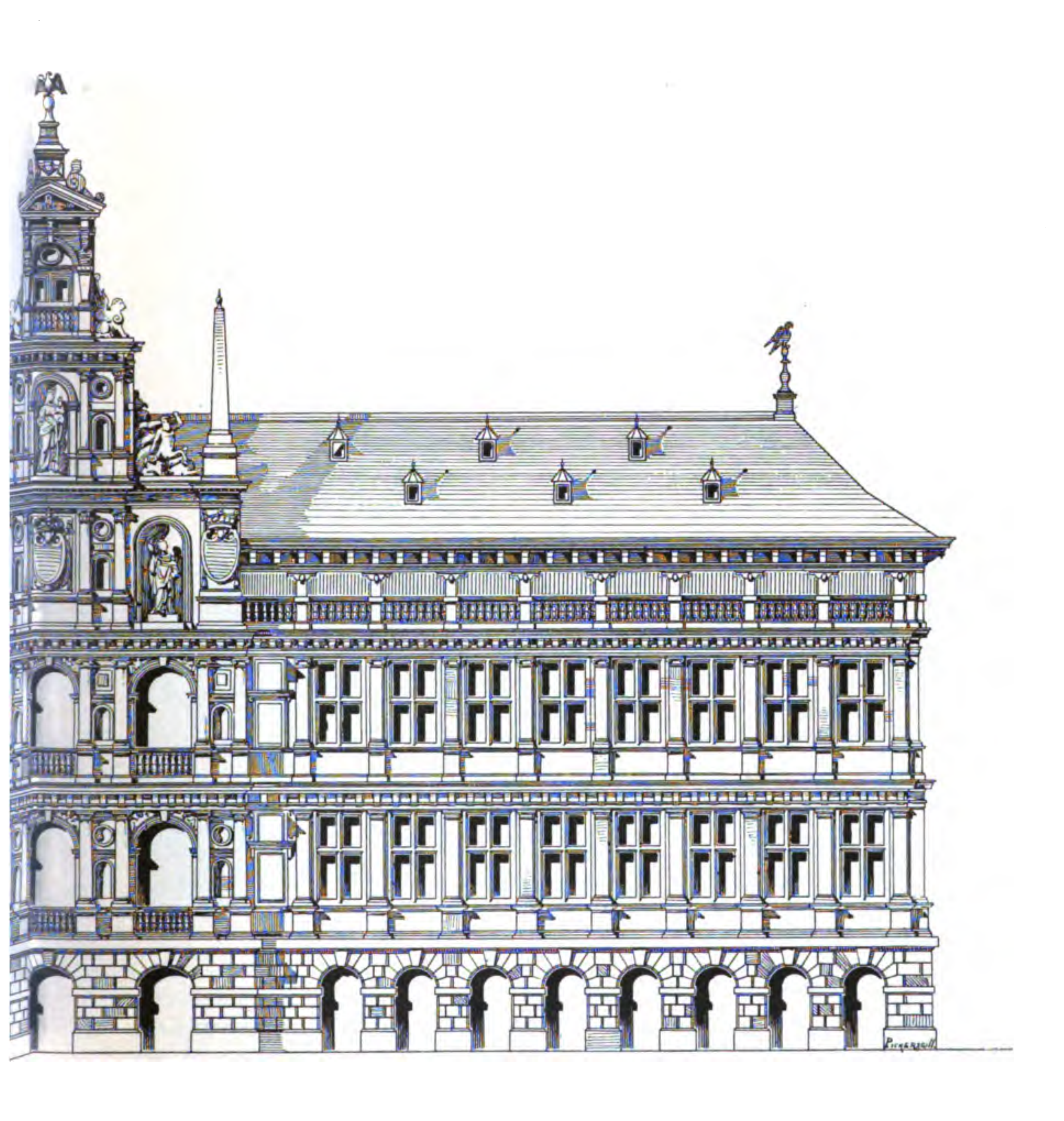
Digitized by Google



Rathaus z

Nach ein

Digitized by Google



us zu **Antwerpen.**

ch einer Photographie.

Digitized by Google

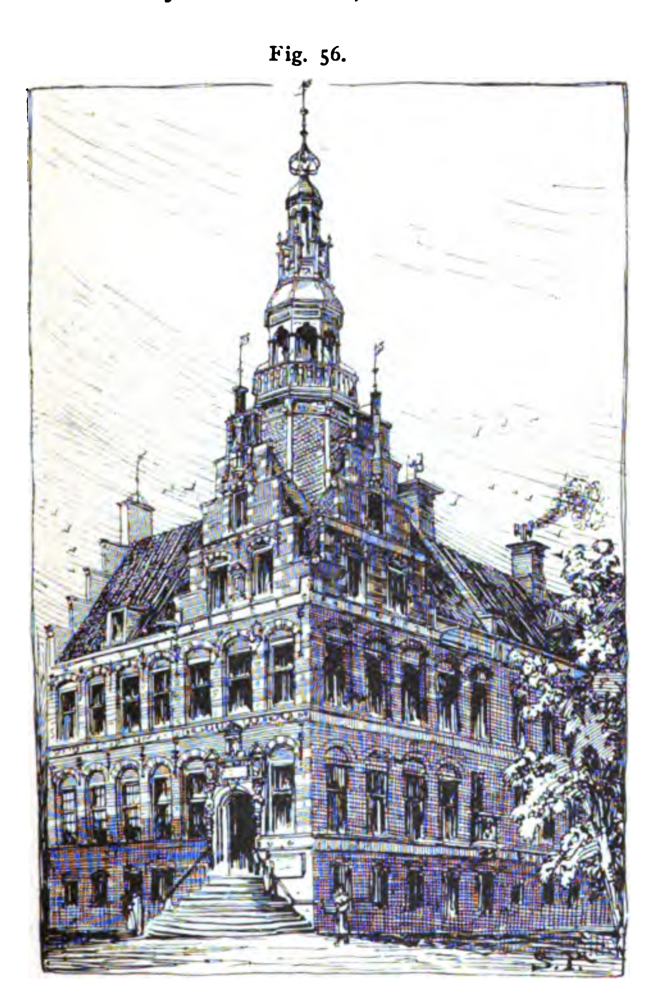
Digitized by Google

Pilastern der beiden Ordnungen. Noch ganz spät (1612—28) wurde das schöne Gerichtsgebäude zu Furnes (Fig. 53[84]), wenn auch in entwickelteren Formen, nach diesem Typus erbaut.

Das Gefühl für den Wert der Proportionen, welche allein dieser Architektur Wert verleihen können, ist noch nach der Mitte des XVI. Jahrhundertes nicht entwickelt.

Das System der drei, bisweilen auch zwei Ordnungen, so oft es auch Anwendung fand, war doch dem niederländischen Kunstgeist nicht entsprechend und hat eine Steigerung zu wahrer Gröfse in den Niederlanden nicht gefunden. Weit bedeutender sind einige Fassaden, welche über einem ungegliederten Erdgeschofs ein Obergeschofs mit ausgekragter Pilaster- oder Säulenordnung haben. Die früheste dürfte diejenige des Rathauses im Haag (1564—75) sein; eine Aufnahme befindet sich im unten genannten Werke[92]). Hier steht ein niedriges Obergeschofs über hohem Erdgeschofs; der Gegensatz wird durch die Behandlung verstärkt; unten Quaderbau mit geringem Relief; oben Mischbau und kräftige plastische Gliederung. Weiter ausgebildet ist das System am schönen Rathaus zu Bolsward (1614—16) (Fig. 54[87]). Die Fassade in ihrer reichen plastischen und farbigen Wirkung — durchaus aus der inneren Anlage entwickelt — ist auf malerische Wirkung musterhaft komponiert, sorglos, voll freier Gröfse. Neben diesen Hauptwerken kommen andere von weniger ausgesprochener Eigenart, wie die Käsewage zu Alkmaar[93]) oder das stattlich burgartige Rathaus in Venloo[94]) für die allgemeine Baugeschichte kaum in Betracht.

Fig. 56.



Rathaus zu Franeker[94]).

Ganz für sich steht das Rathaus zu Antwerpen (1561—65, siehe die nebenstehende Tafel) von *Cornelis de Vriendt* und *Paul Snydincx* erbaut. Hier befinden sich zwei Ordnungen über einer Rustika-Bogenstellung, bekrönt von einer offenen Halle mit niedrigen Pfeilern und Architrav; die Mitte des langen

[92]) Ewerbeck, a. a. O., Abt. VII u. VIII, Bl. 15—17.

[93]) Siehe: Galland, a. a. O., S. 482.

[94]) Siehe: Ewerbeck, a. a. O., Abt. XXI u. XXII, Bl. 7.

Digitized by Google

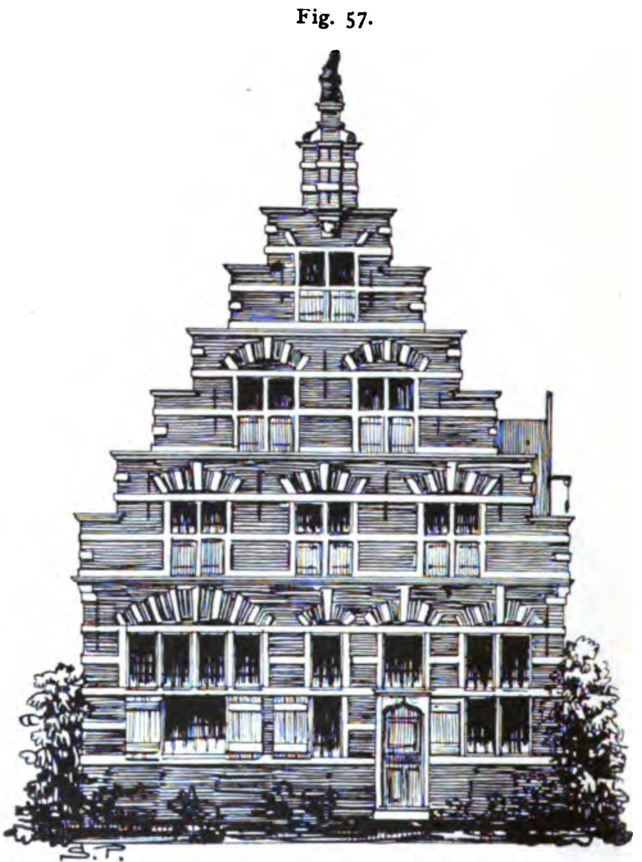
Gebäudes ist durch reichere Behandlung und hohen Giebel ausgezeichnet. Es giebt in der nordischen Renaissance wenige Bauten, die ihm an klarer Festigkeit der Gliederung gleichkommen. Italienische Studien sind nicht zu verkennen; die Gesamthaltung ist ganz niederländisch.

61.
Freie Fassaden-Kompositionen.

Selbstverständlich kommen auch Bauten vor, an welchen die gotischen Nachklänge überwunden sind, ohne dafs die Fassadengliederung durch vorgelegte Ordnungen bewirkt wird. Einige Beispiele mögen Erwähnung finden.

Die Fassade des St. Johannis-Spitals in Hoorn (1563, Fig. 55[90]) zeigt aufser der Mischung von Backstein mit Haustein ein weiteres Dekorationsmotiv in dem verschiedenartigen Ziegelmosaik, mit welchem das Obergeschofs verkleidet ist. Das Rathaus zu Franeker (1591, Fig. 56[94]), dessen Wandgliederung aus dem gotisierenden Blendbogensystem hervorgegangen ist, wirkt bei kleinen Abmessungen durch die geschickt aufgesetzten Giebel an der Ecke und den Turm, der sich zwischen diesen erhebt. Weit bedeutender ist die Fleischhalle zu Harlem, 1602—3 von *Lieven de Key* (siehe die betreffende Abbildung unter B) erbaut. *Lieven de Key* aus Gent, in seinen frühen Werken ein geschickter Eklektiker, bildet sich zu einer durchaus eigenartigen Künstlerpersönlichkeit durch. Sein Hauptwerk, die Fleischhalle zu Harlem, ist voll urwüchsiger Kraft. Die klassicistischen Formen, die seiner Natur fremd waren, sind völlig überwunden; er hat seine eigene Formensprache gefunden; diese ist zwar ohne Grazie, aber ernst und eindringlich, ohne jegliches Schwanken. Verwandt ist die Fassade eines Hauses am Galgewater in Leiden (Fig. 57[95]); bei aufgehobener Symmetrie bleibt das Gleichgewicht der beiden Hälften gewahrt. Das Einzelne ist noch spröder, als an der Fleischhalle zu Harlem. Der schlichte Ernst des niederländischen Kunstgeistes hat selten einen reineren Ausdruck gefunden, als in diesen beiden Werken. Wie nüchtern ist dagegen *Hendrick de Keyzer*'s ostindischer Hof in Amsterdam (1606[96]) oder die Münze zu Eukhuyzen[97]). Aber gerade diese Richtung hat in Holland eine weite Verbreitung gefunden. Man-

Fig. 57.



Haus am Galgewater zu Leiden[95]).

[95]) Nach ebendas., Abt. XV u. XVI, Bl. 1.

[96]) Siehe die betr. Abbildung in: GALLAND, a. a. O., S. 469.

[97]) Siehe ebendas., S. 502.

Digitized by Google

nigfach variiert greift sie auch nach Ostfriesland hinüber. Bürgerlich wacker kommt sie über eine trockene Philisterhaftigkeit selten hinaus. Das sonderbare Gefühl der Beengung, das wir nicht selten beim Lesen niederländischer Litteratur haben, empfinden wir auch beim Anblick dieser Bauten.

In der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes geht die niederländische Renaissance in den Barock über. Eine Vorbestimmung zu barocker Entartung wohnt ihr, wie der deutschen, von Anfang an inne; sie wird dadurch gefördert, dafs nicht nur die Ornamente, sondern fast alle Einzelheiten der Architektur nicht vom Steinmetz, sondern vom Zeichner erfunden werden. Die genaue Rücksicht auf das Material der Ausführung fehlt. Alle diese Erfindungen, von dem reizvollen Ornament der flandrischen Früh-Renaissance abgesehen, leiden unter einer spröden Gebundenheit des Formgefühles, und wo die Phantasie sich reicher bethätigen will, wie an den Giebeln, da gerät sie leicht in Hypertrophien.

Suchen wir zu einer abschliefsenden Würdigung der niederländischen Renaissance zu gelangen, so ist gar nicht zu verkennen, dafs ihr die Monumentalität einer hohen Architektur abgeht; ihre Vorzüge liegen auf dem architektonisch malerischen Gebiete, in den durch den Wechsel des Materials gegebenen Farbenwirkungen, im Verhältnis der aufgehobenen Symmetrie zum Gleichgewicht der Massen, im Umrifs, in der Gruppierung, und sie sind grofs genug, ihr einen bleibenden Wert in der Geschichte der Baukunst zu sichern.

---

8. Kapitel.

Die Renaissance in Niederdeutschland und in Dänemark.

62. Anfänge.

Gegenüber der bunten Vielgestalt der oberdeutschen Renaissance bietet die niederdeutsche ein weit einheitlicheres und geschlosseneres Bild. Die Anfänge der Renaissance in diesem Gebiete scheinen von der obersächsischen Schule, im besonderen von Halle, ausgegangen zu sein. In der Zeit von 1540—60 werden an verschiedenen Orten Bauten mit Treppengiebeln errichtet, deren einzelne Stufen mit halbrunden Aufsätzen bekrönt sind. Die halbrunden Abschlüsse kommen meines Wissens zuerst am Schlofs in Halle vor; dann finden wir sie am Schlofs zu Wolbeck (1566), am Schlofs zu Bückeburg und an demjenigen zu Stadthagen, in Bremen, in Münster und anderwärts.

Die halbrunde Fläche der Aufsätze ist nicht selten mit muschel- oder fächerförmigen Ornamenten gefüllt, die äufsere Fläche der Halbkreise mit Kugeln besetzt. Die Giebelflächen sind durch Lisenen und leichte Gesimse gegliedert. Die Renaissanceformen an Portalen und Fenstern sind sehr unentwickelt.

63. Niederländische Einwirkungen.

Diese Richtung wurde in ihrer weiteren Entwickelung durch die bald nach der Mitte des Jahrhundertes in breitem Strome eindringende niederländische Renaissance unterbrochen. Die Architektur der norddeutschen Küstengebiete kann der niederländischen Renaissance fast unmittelbar zugezählt werden. Im Binnenlande sind die niederländischen Anregungen zwar nicht zu verkennen; es wahrt aber stets eine gröfsere Selbständigkeit.

Der zu Übertreibungen und Seltsamkeiten neigende Grundzug der niederländischen Renaissance ist bei der niederdeutschen fast noch gesteigert, und die barocke Verwilderung der Formen tritt schon in der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes so stark auf, dafs man von einem Barock der deutschen Renaissance sprechen kann.

Digitized by Google

64.
Allgemeine Anlage der Gebäude.

Wie in Oberdeutschland sind die Schlösser der Fürsten und des Adels und die öffentlichen städtischen Gebäude die bedeutendsten Erscheinungen. Für jene ist die Gruppierung um einen Hof, wie sie sich in Frankreich entwickelt und auch in den Niederlanden Aufnahme gefunden hat, die verbreitetste Grundrifsform, sei es dafs der Hof von vier Flügeln umschlossen ist, sei es dafs eine Seite frei bleibt. Die Treppen sind gewöhnlich Wendeltreppen; der Verkehr im Inneren bewegt sich durch die Zimmer; Gänge sind noch Ausnahmen. Ganz grofse Säle, die Prunkräume so vieler süddeutscher Schlösser, scheinen nicht üblich gewesen zu sein. Für die Rathäuser hat sich ein allgemeines Grundrifs-

Fig. 58.



Roter Saal im Rathaus zu Danzig[98]).

system so wenig ausgebildet, wie in Oberdeutschland; hier wie dort waren die Anforderungen an Kanzleien und Schreibstuben noch mäfsig; dagegen wurden Säle für den Rat und Festräume für die Bürgerschaft verlangt. Die Lösung ist jedesmal eine andere. Oft werden an einem mittelalterlichen Bau nur einzelne Teile oder nur die dekorative Ausstattung im Stil der Renaissance erneuert.

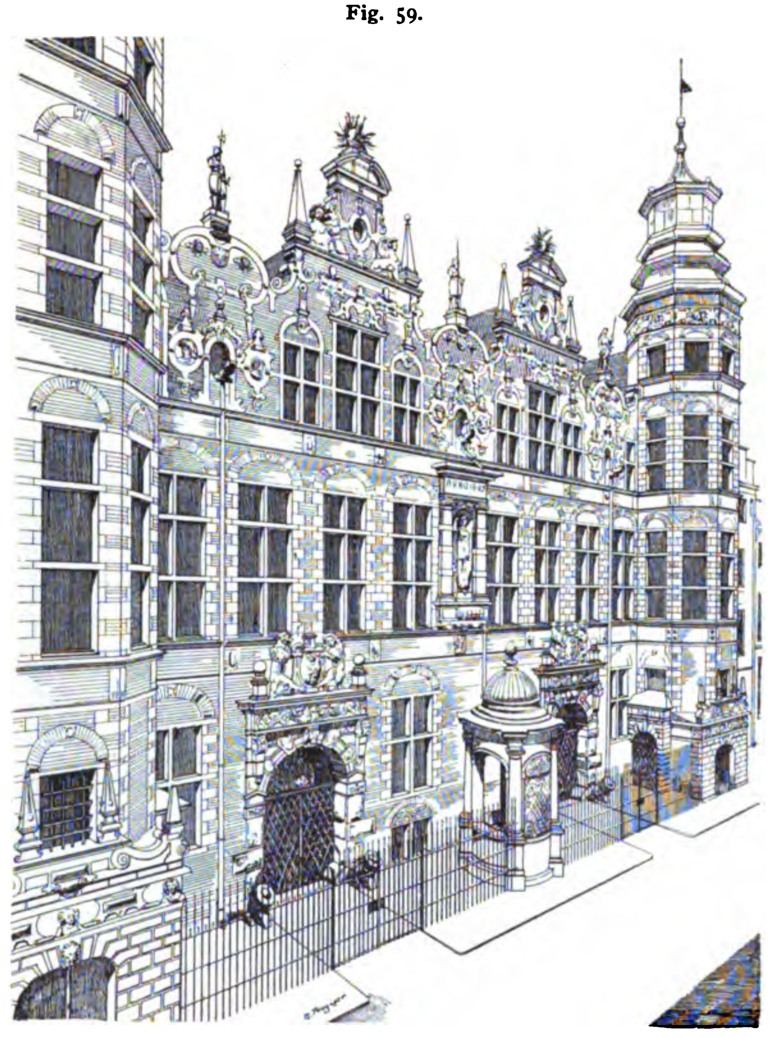
Dagegen hat das bürgerliche Wohnhaus einen weit festeren Typus, als in Oberdeutschland; es entwickelt sich im Mittelalter aus dem niedersächsischen Bauernhaus, und wie dieses fester organisiert ist, als das oberdeutsche, so wahrt

[98]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

auch die Neubildung, die es im Stadthaus erfahren hat, die einheitliche Grundform. Meistens ist der Giebel der Strafse zugekehrt; ein Thor führt in den hohen Vorraum: die Diele. An die Stelle der Ställe neben der Diele sind Comptoirs getreten. Da die Diele höher ist, als die Nebenräume, wird über diesen ein Halbgeschofs eingeschoben. Die eigentlichen Wohnräume liegen in den Obergeschossen. Bald wird aus dem Zwischengeschofs ein eigenes Stockwerk. Bei den schmalen Dreifensterhäusern, wie sie von den Niederlanden aus sich nach

Fig. 59.



Zeughaus zu Danzig[98]).

Emden, Bremen, Lübeck und Danzig verbreiten, ist in der Breite nicht Raum für Diele und Nebenräume; ein Raum, der Flur, nimmt die ganze Breite ein; im Hintergrund oder in einem eigenen Treppenhause befindet sich die dunkle Treppe zu den oberen Stockwerken; ein geräumiges Zimmer folgt; es erhält sein Licht von einem kleinen Lichthofe aus; jenseits des Hofes, ganz am Ende liegt ein Hinterhaus, das unten Magazine, oben Wohnräume birgt. Das Haus war arm an Luft und Licht. Einen Ersatz boten die Beischläge, Terrassen, mit Geländern umfriedigt, einige Stufen über die Strafse erhoben, wo sich die Familie

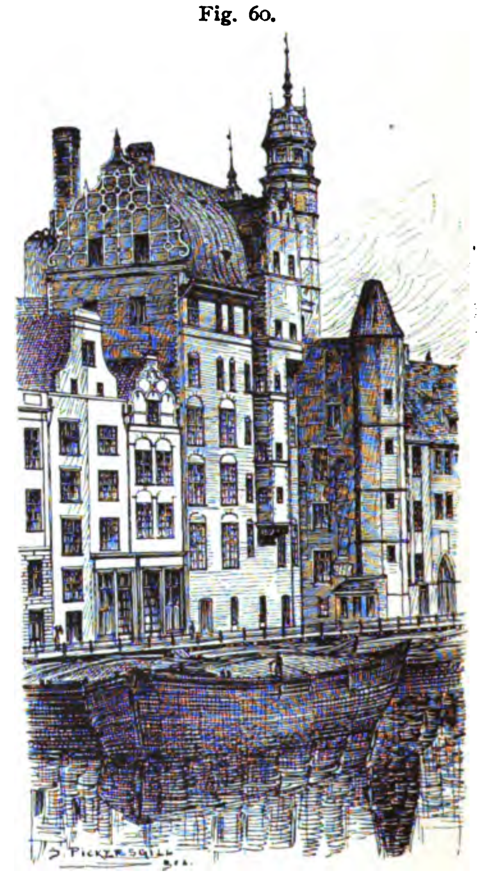
Digitized by Google

abends nach des Tages Mühen versammeln mochte. Unter den Beischlägen lagen die Zugänge zu den Kellern; ja sie sind wohl nichts anderes, als eine künstlerische Umgestaltung der mittelalterlichen Kellerhälse. Heute sind Beischläge nur noch in Danzig in gröſserer Zahl erhalten. Im einzelnen ist die architektonische Bedeutung der Beischläge keine groſse; aber sie sind eines der zahlreichen malerischen Motive, über welche die deutsche Renaissance verfügt, und tragen wesentlich zur Belebung des Straſsenbildes bei.

65. Küstengebiete.

Unter den Städten, welche die niederländische Renaissance unmittelbar aufnahmen, steht Danzig in erster Linie. Die Stadt ist für Niederdeutschland das, was Nürnberg für Oberdeutschland ist. Hier wie da ist vereinigt und gesteigert, was das Städtebild bestimmt, und wenn Nürnbergs Bild reicher und mannigfaltiger ist, so ist dasjenige von Danzig gefesteter und einheitlicher; beide aber sind Denkmäler der Gröſse des deutschen Bürgertums im späten Mittelalter.

Fig. 60.



Haus zu Danzig[98]).

In Danzig wirkten *Vredemann de Vries*, *Anthonis van Obbergen* und andere Niederländer. Was sie brachten ist durchweg späte Renaissance. *Vredemann* arbeitete im Rathaus. Er arbeitete neben *Wilhelm Barth* und anderen heimischen Meistern an der inneren Ausstattung; der Entwurf darf wohl ihm zugeschrieben werden. Der rote Saal (Fig. 58[98]) zählt zu den glänzendsten Werken der deutschen Renaissance. Trotz einer gewissen Überladenheit ist die Gesamterscheinung harmonisch und von groſsem koloristischen Reiz. Allerdings hält bei näherem Zusehen nicht alles Stand.

Gröſsere Bedeutung für die Baugeschichte der Stadt hat *Anthonis van Obbergen* aus Mecheln; er war von 1594—1612 Stadtbaumeister. Sein frühestes Werk ist das Altstädtische Rathaus (1587), ein sehr einfaches Gebäude von guten Verhältnissen; der Umriſs wird durch Ecktürmchen, einen Giebelaufsatz über der Mitte und einen schön profilierten Dachreiter belebt, läſst aber eine feste Linienführung vermissen. Die niederländische Schule ist im ganzen, wie im einzelnen nicht zu verkennen. Architektonisch weit bedeutender ist das hohe Thor (1588), *Sammichele*'s *Porta Stuppa* in das Niederländische übersetzt, ob unmittelbar, ob auf dem Umwege über Antwerpen (Georgsthor), bleibe dahingestellt. Die klassische Vollendung des italienischen Vorbildes geht ihm ab; es ist gleichwohl voll wahrer Gröſse.

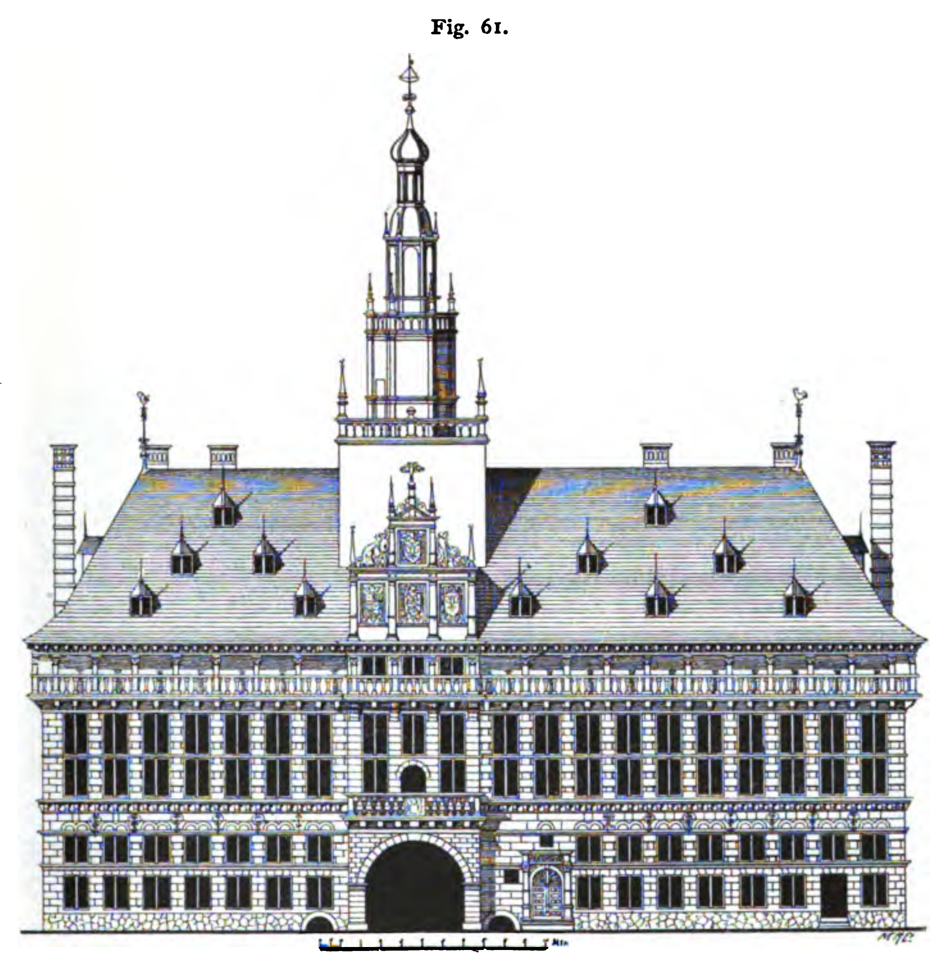
1605 erbaute *Anthonis van Obbergen* das Zeughaus. Die Fassade am Kohlenmarkt imponiert durch die einfache Gröſse ihrer Komposition. Kräftiger gegliedert und geschlossener ist die Front an der Jopengasse (Fig. 59[98]), welche

Digitized by Google

von zwei Türmen flankiert ist. Das Zeughaus gehört nach seiner formalen Behandlung (Portale, Fenster, Giebel), wie nach der Art, wie Backstein und Haustein gemischt sind, der holländischen Renaissance an. Noch näher steht es den dänischen Königsschlössern, die wenig später erbaut sind. *Anthonis van Obbergen* trat, nachdem er Danzig verlassen hatte, in den Dienst des Königs *Christian V.*

Die holländische Art des mit Haustein gemischten Backsteinbaues hat auch an verschiedenen Wohngebäuden der Stadt Anwendung gefunden; so an einem stattlichen, mit Turm und Giebeln malerisch gruppierten Hause an der

Fig. 61.



Rathaus zu Emden[99]).

Mottlau (Fig. 60[98]) und am Hause Nr. 82 an der Heiliggeist-Gasse, welches das späte Datum 1695 trägt.

Neben dem Backstein- und Mischbau ist in Danzig auch die klassicistische Richtung der niederländischen Renaissance vertreten. Das Langgasser Thor am westlichen Ende der Langgasse ist das Werk eines Holländers *Abraham van den Block.* Der Versuch, Thor- und Palastfassade zu vereinigen, ist mit Geschick durchgeführt; aber das Thor kommt doch etwas zu kurz, und die leichten Säulenordnungen lassen Kraft und Gröfse vermissen.

[99]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 50.

Digitized by Google

Wohnhausfassaden, welche in niederländischer Weise nach Ordnungen aufgebaut sind, kommen gleichfalls vor. Was vom Häuserbau Danzigs gesagt ist, gilt auch von demjenigen anderer Küstenstädte, z. B. Bremens und Emdens; die schmalen zweigeschossigen Wohnhäuser wiegen vor. Es ist nicht nötig, einzelnes aufzuzählen; dagegen muſs ich noch die Rathäuser in Emden und in Lübeck erwähnen.

Das Rathaus zu Emden ist 1574—76 von *Marten Arens* aus Delft erbaut. Das sehr stattliche Gebäude enthielt in seinem unteren Teile Wohnungen und Schankwirtschaften. Die für den Rat und die Bürgerschaft bestimmten Räume,

Fig. 62.



Schloſs Frederiksborg[100].

deren es nur fünf waren, lagen im Hauptgeschoſs und in dem von einer offenen Galerie umgebenen obersten Stockwerk. Es waren die Raedtkamer, die Sekretkamer, die Schryfkamer und die Dienerkamer im Hauptgeschoſs, das auſserdem eine groſse Halle enthielt, und die Bürgerkamer, welche das ganze oberste Geschoſs einnahm und als Versammlungsraum für die gesamte Bürgerschaft diente. Die Fassade (Fig. 61[99]) ist einfach, aber sehr gut gegliedert. Das Erdgeschoſs und ein Zwischengeschoſs sind zusammengefaſst und durch ein Konsolengesims vom hohen Hauptgeschoſs getrennt. Über diesem folgt noch ein

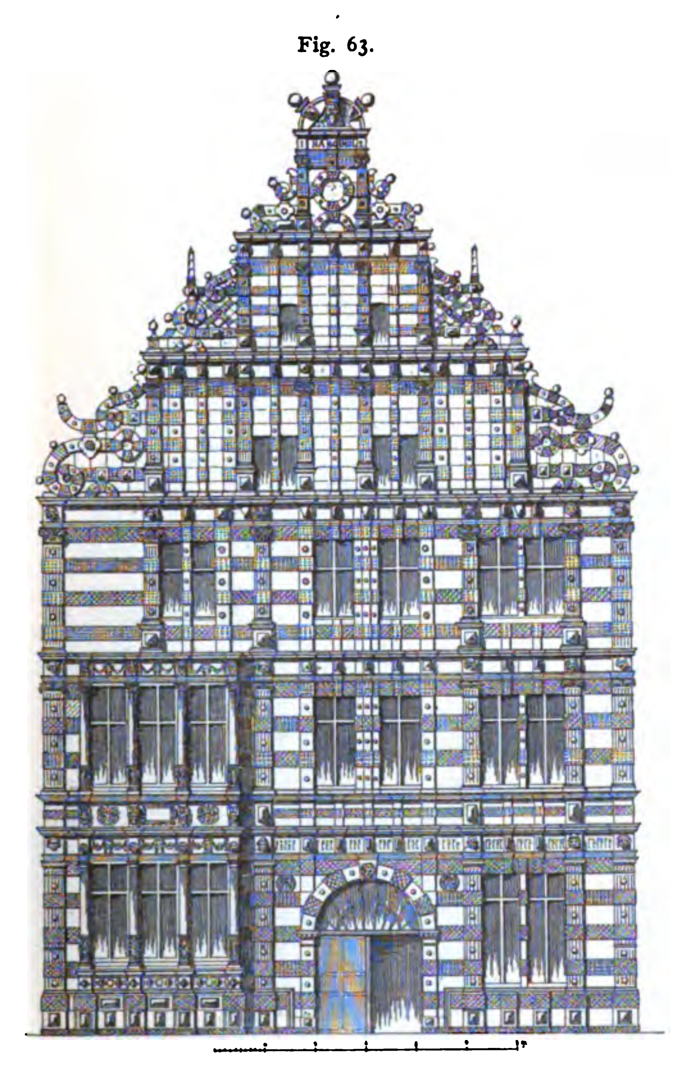
100) Nach: NECKELMANN, F S. Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Beschreibender Text von F. MEHLDAHL. Berlin 1888.

Digitized by Google

niedriges Obergeschofs mit vorgekragter offener Galerie. Die Fensterachsen sind eng gestellt, so dafs nur schmale Pfeiler zwischen den Fenstern bleiben. Die Fassade hat einen Zug einfacher Gröfse, der in der deutschen Renaissance nicht häufig wiederkehrt.

Dem Rathaus zu Lübeck wurde 1570 an der Südseite ein Anbau vorgelegt, unten eine offene Halle, im Obergeschofs eine geschlossene Pilaster-Architektur das Ganze von drei Giebelaufsätzen bekrönt. Die Formen sind niederländisch. Die Halle ist an sich eine gute Leistung, steht aber mit dem gewaltigen Ernst des mittelalterlichen Baues nicht in Einklang. Das gleiche gilt von der 1590 angelegten Freitreppe, deren Komposition sich der Halle anschliefst, deren Formen aber schon barock sind.

Fig. 63.



Rattenfängerhaus zu Hameln[101]).

66. Dänemark.

Zu den von den Niederlanden abhängigen Gebieten gehört auch Dänemark. Die Renaissance tritt in diesem Lande spät auf. Die Hauptwerke sind ausgedehnte Schlofsbauten. Die formale Behandlung ist ganz niederländisch; niederländisch ist der mit Haustein untermischte Backsteinbau; niederländisch sind die grofsen, durch Steinkreuze geteilten Fenster, mit den bescheidenen Giebelstürzen, aus welchen Köpfe heraussehen u. a. Dies sind aber Formen, die auch in der Renaissance der Ostseestädte Aufnahme gefunden haben, und es ist fraglich, ob die Übertragung nach Dänemark von hier oder von den Niederlanden ausgegangen ist. Die Bauten haben viel Gemeinsames, und wenn von einem dänischen Stil nicht gesprochen werden darf, so haben sie doch soviel Eigenart, dafs sie das Vorhandensein einer dänischen Schule innerhalb der nordischen Renaissance erweisen.

Die Baumeister sind teils Niederländer (*Anthonis van Obbergen* aus Mecheln), teils Einheimische (*Hans von Steenwinkel der Ältere* und *der Jüngere*), teils

[101]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 12. — Siehe auch: Fritsch, a. a. O., Pl. 107–110.

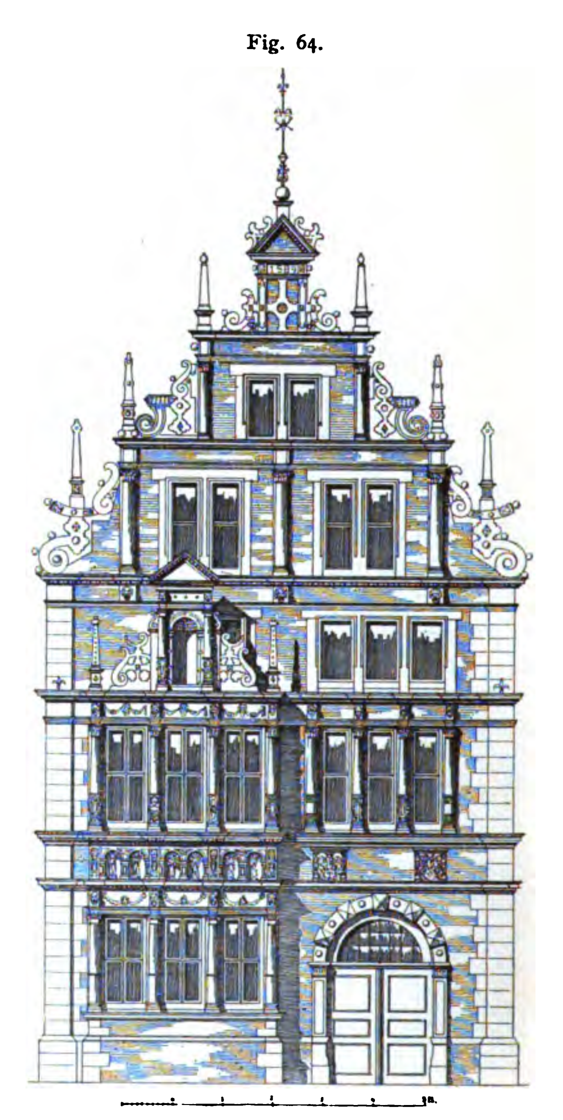
Digitized by Google

Deutsche. König *Christian IV.* hat selbst unmittelbaren Einflufs auf die Gestaltung seiner Bauten genommen.

Der erste grofse Renaissancebau des Landes ist das von *Friedrich II.* 1574—85 erbaute Schlofs Kronborg bei Helsingör. Ein breit hingelagerter Quaderbau mit wenigen grofsen Fenstern, ist Kronborg namentlich durch seine grofsen Wandflächen von machtvoll eigenartigem Charakter. Der Baumeister der den Plan entworfen hat, ist nicht bekannt; man hat den älteren *Hans von Steenwinkel* oder *Anthonis van Obbergen* genannt; ich möchte eher an einen deutschen Meister denken; denn die Formenbehandlung ist noch rein deutsch und läfst niederländische Anklänge kaum wahrnehmen.

In den Bauten *Christian IV.* gewinnt der Stil seine Eigenart. Die Bauten zeichnen sich durch gute Gruppierung und Verteilung der Massen aus; die formale Ausgestaltung des Äufseren ist etwas nüchtern; neben Formen des entwickelten Stils gehen solche der Frühzeit her; der Zusammenhang mit niederländischer Weise ist unverkennbar; die innere Ausstattung ist reich, nicht selten bizarr.

Fig. 64.



Haus in der Osterstrafse zu Hameln[102]).

Schlofs Frederiksborg, 1602—25 von *Christian IV.* erbaut, liegt auf drei kleinen Inseln; auf der ersten die Wirtschaftsgebäude um einen Hof gruppiert. Eine Brücke führt durch einen Thorturm in den zweiten Hof, der der französischen *Basse cour* entspricht; dieser Hof wird von zweigeschossigen Bauten flankiert. Eine weitere Brücke führt auf die dritte Insel, welche das Schlofs trägt, das abermals einen Hof, die *Cour d'honneur* umgiebt (Fig. 62[100]). Eine niedrige Galerie bildet den vorderen Abschlufs und läfst den Blick nach den Gebäuden und Türmen der rückwärtigen Flügel frei. Die annähernde Symmetrie der Hofanlage wird sehr schön durch den grofsen Turm unterbrochen. Das Schlofs ist offenbar nach einem einheitlichen Plane erbaut, der allerdings im einzelnen nicht festgehalten wurde, der aber doch die Gesamtanlage vorgezeichnet hat. Der Meister, der den Entwurf gemacht hat, ist nicht bekannt. Man geht kaum fehl, wenn man dem Könige einen weitgehenden Einflufs auf

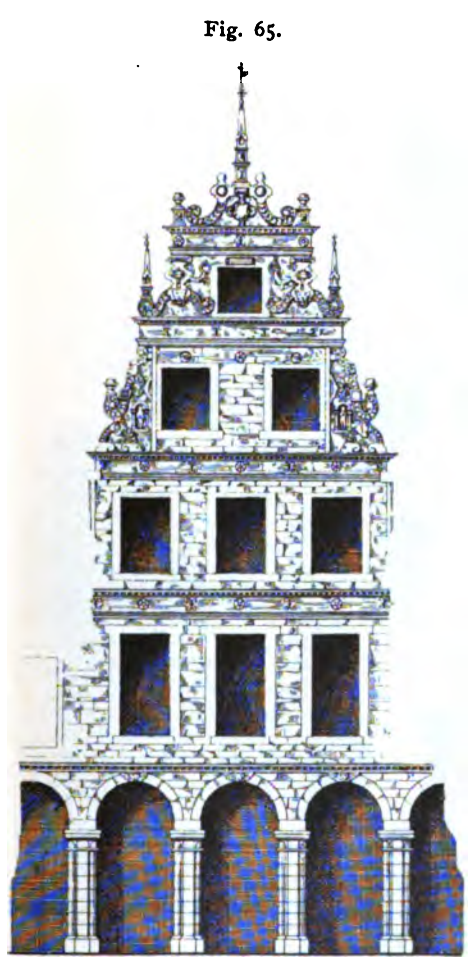
[102]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 12.

Digitized by Google

die Anlage im allgemeinen zuschreibt; an der Ausführung waren der jüngere *Hans von Steenwinkel*, *Lorenz Peitersen Sweis von Amsterdam*, wahrscheinlich auch *Anthonis van Obbergen* beteiligt. Im Jahre 1859 durch Brand schwer beschädigt, ist das Schlofs unter der Leitung *Mehldahl*'s gut restauriert worden.

Unter den Innenräumen sind der Rittersaal und die Kirche Prachtstücke der kapriziösen Dekorationsweise des frühen XVII. Jahrhundertes in der nordischen Renaissance. Auch die Rose, eine zweischiffige Halle von weiten und niedrigen Verhältnissen, ist ein schöner und eigenartiger Raum.

Fig. 65.



Haus am Prinzipalmarkt zu Münster i. W.[103]).
ca. 1/166 w. Gr.

Der gleichen Stilrichtung gehört das hochgebaute Schlofs Rosenborg bei Kopenhagen (1610—25) an und, als bürgerliches Wohngebäude, das vom Bürgermeister *Mathias Hansen* 1616 erbaute, unter dem Namen Dyvekes-Haus bekannte Haus auf dem Amagertorv in Kopenhagen.

Die Börse in Kopenhagen ist 1610—23 wahrscheinlich vom jüngeren *Hans von Steenwinkel* erbaut, mit späteren Zuthaten. Zwei Geschosse, durch Hermen gegliedert, das Dach durch eine Anzahl von Giebeln und einen Turm mit seltsam aus vier Drachenschwänzen gewundener Spitze belebt, ein massiger, kräftig gegliederter Bau.

Die dänischen Bauten haben ihre Bedeutung vor allem darin, dafs sie ihre Bestimmung in ihrer gesamten Erscheinung ungewöhnlich klar aussprechen. Wie die Schlösser *Christian IV.* als fürstliche Wohnsitze erscheinen, so die Börse als öffentlicher Bau eines kräftigen Bürgertums.

Unter den Kirchen Dänemarks ist die Trinitatis-Kirche in Kopenhagen (1637—56) eine dreischiffige Hallenkirche, ernst und grofs. Auch die Grabkapelle am Dome von Roeskilde, 1617 von *Hans von Steenwinkel* erbaut, wird als grofsartiges Werk eines reifen Künstlers bezeichnet.

Die Blütezeit der dänischen Renaissance ist eine kurze; sie erstreckt sich nicht viel über die Mitte des XVII. Jahrhundertes.

67. Nordwestliche Binnenlande.

Die nordwestlichen Binnenlande Deutschlands stehen, wie eingangs bemerkt, den Niederlanden selbständiger gegenüber. Neben dem Steinbau hat sich hier der Holzbau stets lebendig erhalten und eine hohe Stufe künstlerischer Vollendung erreicht. Zunächst hat uns nur der Steinbau zu beschäftigen.

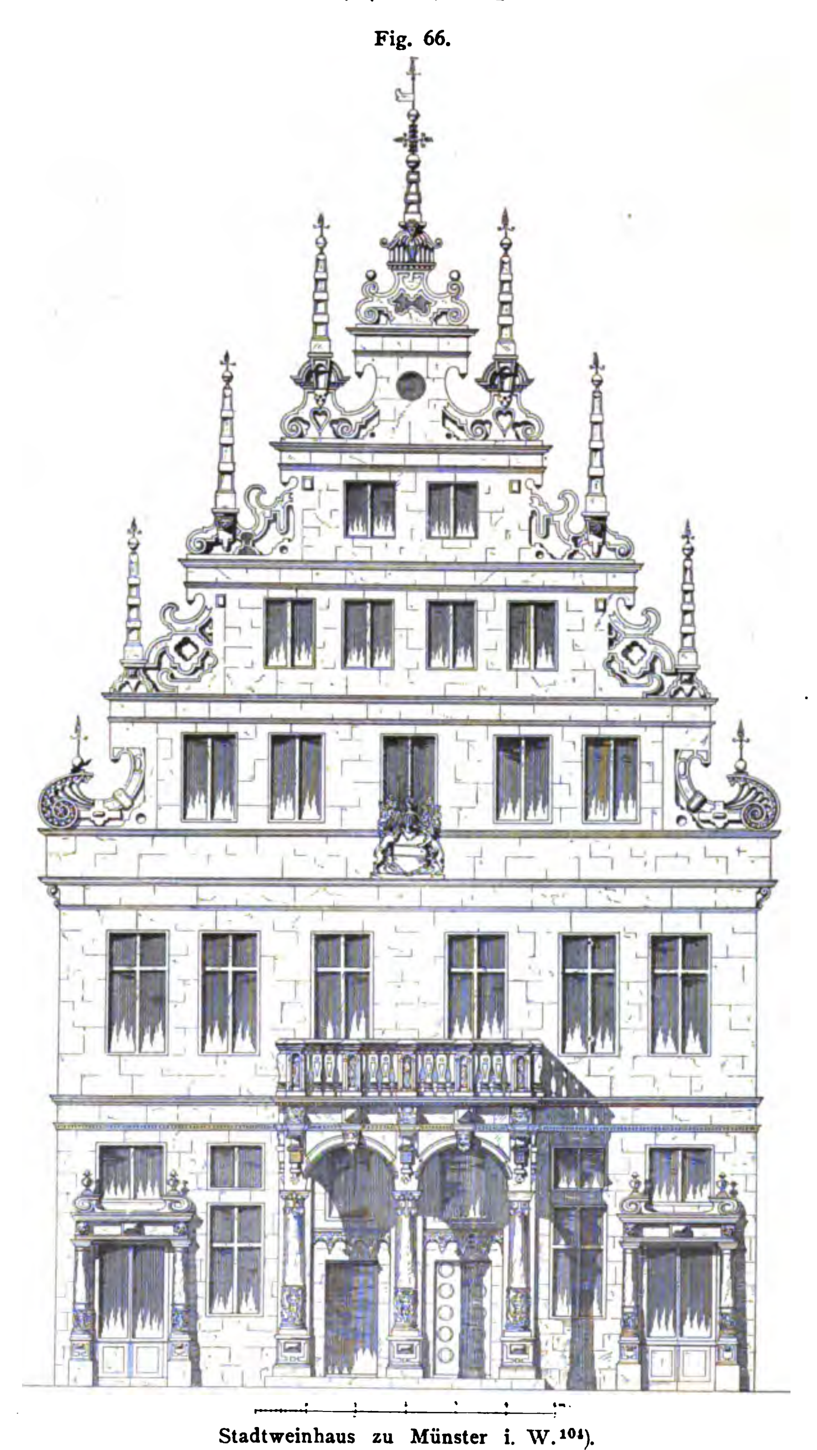
Der bürgerliche Wohnhausbau hat sich in diesen Gegenden sehr stattlich

[103]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 28, Bl. 1.

Digitized by Google

entwickelt. Der Ausgangspunkt ist das niedersächsische Bauernhaus. Der Grundrifstypus ist schon in Art. 64 (S. 74) besprochen. Ein mehr oder minder

Fig. 66.



Stadtweinhaus zu Münster i. W.[104]).

reich gestaltetes Portal führt zum Flur; seitlich erhebt sich von unten an ein

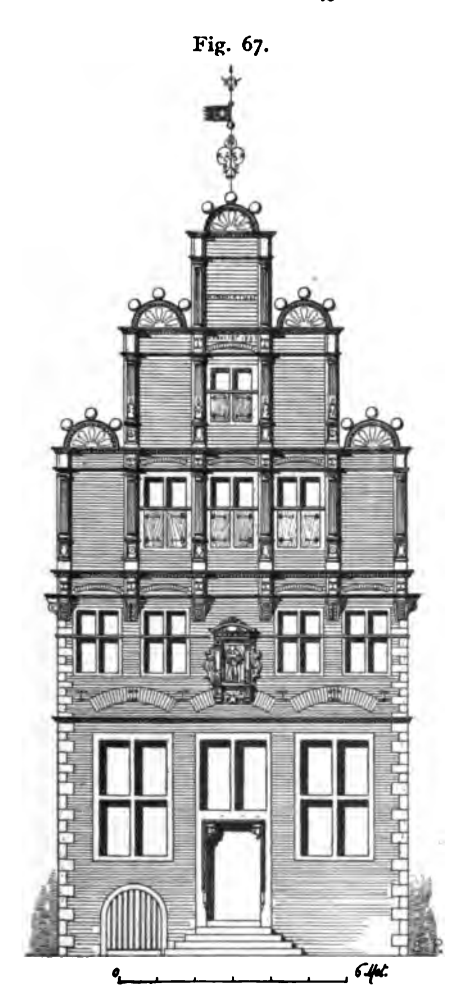
[104]) Nach ebendas., Abt. 28.

Digitized by Google

erkerartiger Ausbau (Auslucht), der sich durch das I. Obergeschofs fortsetzt und mit einem Giebel bekrönt ist oder einen Altan trägt. An besonders stattlichen Häusern finden wir wohl auch zwei solcher Erker, so am Hexenburgemeisters Haus zu Lemgo von 1571[105]).

Den Niederlanden am nächsten steht eine kleine Gruppe von Bauten, welche schon dem ausgehenden XVI. und dem Beginn des XVII. Jahrhundertes angehören, also keineswegs zu den frühesten zählen: die Hämelscheburg und einige Häuser in Hameln, vielleicht Werke eines Meisters. Die wagrechten Bänder ornamentierter Quader bringen eine gewisse Unruhe in diese so ernsten Fassaden und sind namentlich da vom Übel, wo sie über die lotrechten Glieder hinweggehen. Die Fassade des Rattenfängerhauses in Hameln der Glanzpunkt der Gruppe (1602, Fig. 63[101]), mag ihren Charakter veranschaulichen. Sehen wir über die mifsliche Quaderdekoration hinweg, so erkennen wir die vortreffliche Anordnung der Fassade. Sie ist ein sehr gutes Beispiel der Fassaden mit von unten aufsteigendem Erker. Dieser bedingt die leichte Verschiebung des Portals und der auf seiner Achse stehenden Fenster aus der Mitte der ganzen Front, während die Mittelachse im Giebel in ihr Recht tritt. Gerade in den leichten Verschiebungen der Symmetrie und des Gleichgewichtes beruht der Reiz dieser und ähnlicher Kompositionen. Hameln besitzt noch einige Fassaden des gleichen Typus.

Fig. 67.



Krameramtshaus zu Münster i. W.[107]).

Ein schönes Haus in der Osterstrafse (Fig. 64[102]) hat nur zwei Achsen. Mit feinem Gefühl sind im I. und III. Obergeschofs ungleichwertige, im II. gleichwertige Motive einander gegenübergestellt, während im Giebel volle Symmetrie herrscht. Am Hause Bäckerstrafse 16 (von 1568—69[106]) ist die Mittelachse für das Portal und die über ihm stehenden Fenster festgehalten, zur einen Seite grofse Fenster, zur anderen der Erker; der mächtige, einfache Giebel beherrscht das Ganze; seiner Neigung entsprechend ziehen sich die seitlichen Fensterachsen nach oben näher zusammen. Die stattliche Fassade des *Leibnitz*-Hauses in Hannover (1652) gehört ihrer Komposition nach hierher.

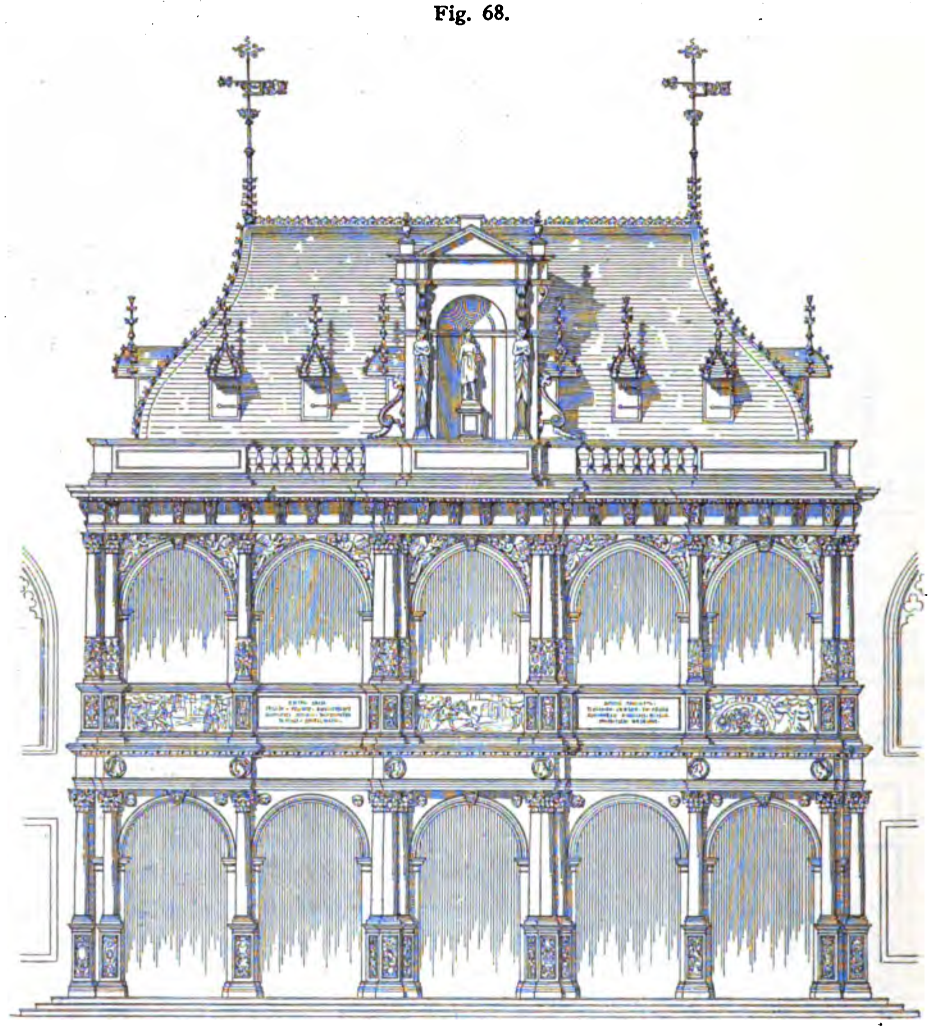
Der gleiche Stil, auf etwas andere Motive angewandt, herrscht auch in Münster. Die Hauptstrafse dieser Stadt, der Prinzipalmarkt, ist eine der schönsten Strafsen Deutschlands. Fast alle Häuser haben Lauben (Fig. 65[108]). Dieses Motiv, das dem Strafsenbilde stets eine grofse Einheitlichkeit sichert, ist der in-

105) Siehe: Fritsch, a. a. O., Bl. 166.
106) Siehe ebendas., Abt. 12, Bl. 21.
107) Nach ebendas., Abt. 28.

Digitized by Google

dividuellen Ausbildung der Fassaden nicht günstig; die Hallen des Erdgeschosses lassen sich bei den schmalen Giebelhäusern nur schwer mit den oberen Stockwerken in Beziehung setzen; die Achsen der Arkaden werden an den Fenstern der Obergeschosse nicht festgehalten; die Fenster sind rechteckige Öffnungen ohne Relief; erst im Giebel regt sich eine etwas reichere Eigenart. Was wir in Nürnberg und in Danzig wahrnahmen, daſs die Schönheit des Straſsenbildes weit weniger durch die reiche Gestaltung der einzelnen Gebäude, als durch ihre

Fig. 68.



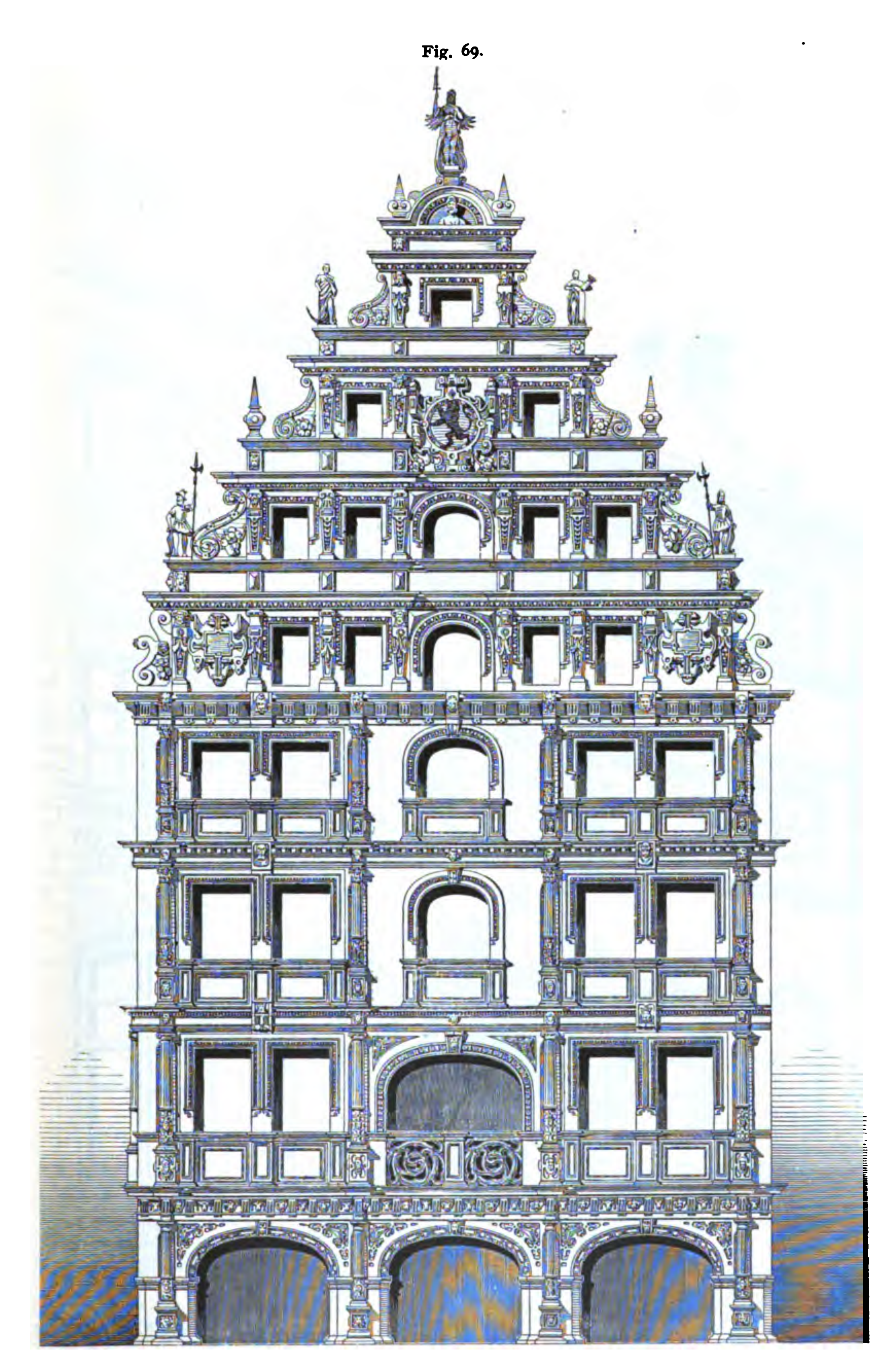
Vorhalle des Rathauses zu Köln[109]).
$^1/_{150}$ w. Gr.

richtige Eingliederung in die Gesamterscheinung bedingt ist, finden wir auch in Münster bestätigt. Weitere Beispiele siehe an unten genannter Stelle[108]). Mehr wird erreicht, wo der Zwang der Lauben wegfällt. Die breite Fassade des ehemaligen Stadtweinhauses (um 1615, Fig. 66[104]) mit ihrem mächtigen Giebel und dem reich behandelten Balkon, dem sog. Sentenzbogen, ist ein ernstes und tüchtiges Werk, das die Münstersche Renaissance von ihrer besten Seite zeigt.

[108]) Siehe ebendas., Abt. 28, Bl. 1–3.
[109]) Nach ebendas., Abt. 22.

Digitized by Google

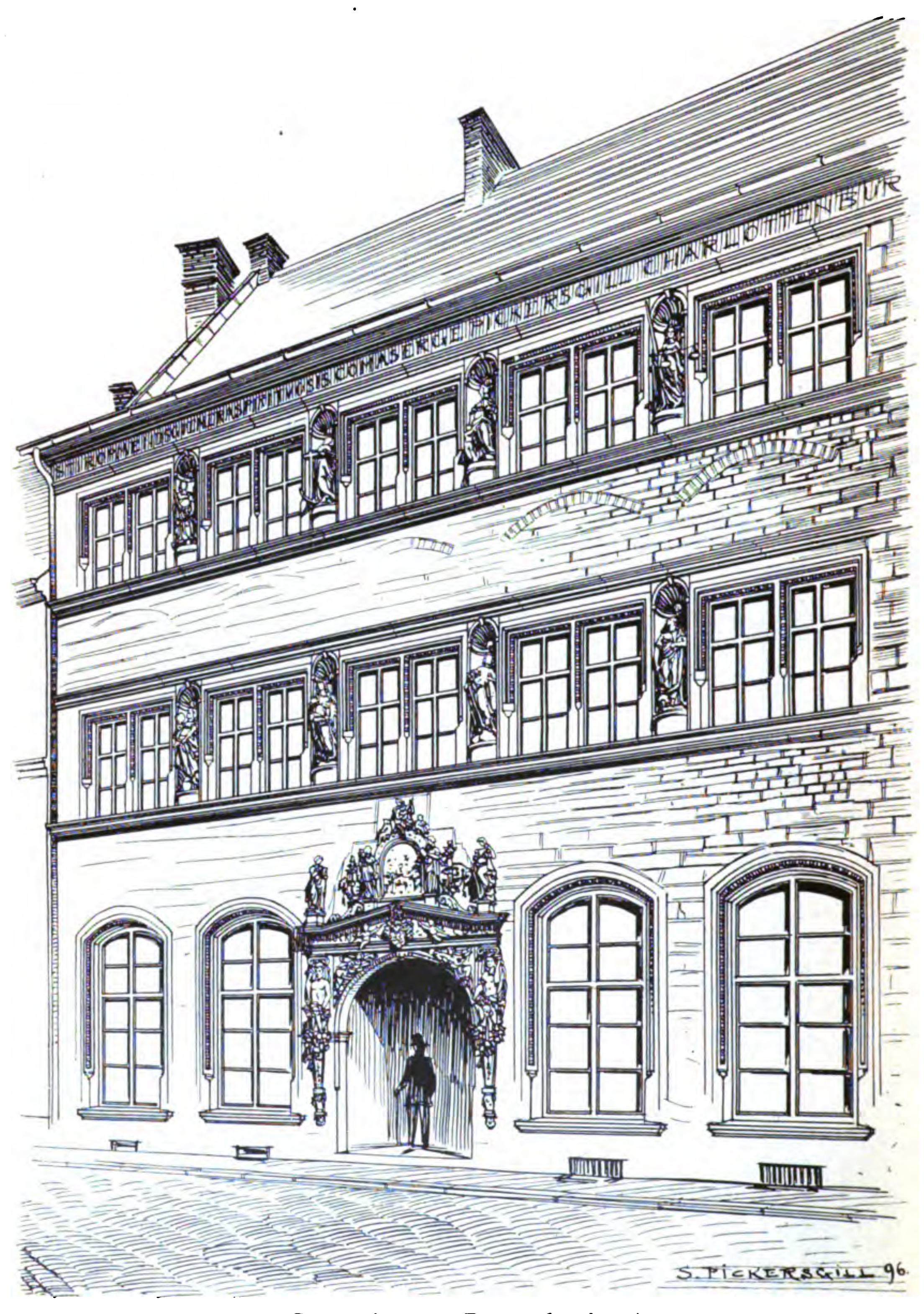
Fig. 69.



Gewandhaus zu Braunschweig [110]). — ca. $^1/_{120}$ w. Gr.

Digitized by Google

Fig. 70.



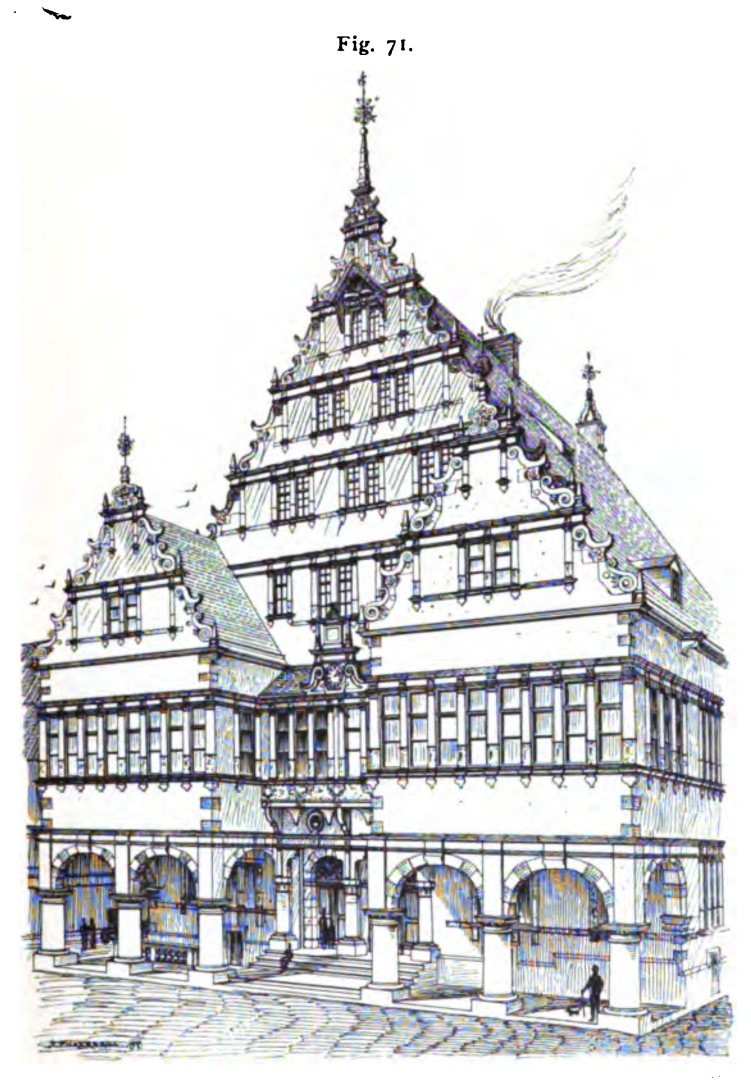
Gymnasium zu Braunschweig[111]).

Digitized by Google

Der Gegensatz einfacher und reich behandelter Teile und die Verteilung der letzteren ist mit sicherem Takt durchgeführt.

Neben den Bauten, in denen die Münstersche Renaissance zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt ist, sehen wir auch solche, welche einen unmittelbaren Zusammenhang mit den Niederlanden erkennen lassen. Ganz niederländisch sind die hintere Front des Rathauses und der Stadtkeller[112]). Auch die schöne Fassade des Krameramtshauses (von 1612, Fig. 67[107]) trägt niederländischen Charakter, wenn sie auch auf ihren Giebelstufen die halbrunden Aufsätze trägt, die in der Gegend zuerst an dem 1564 erbauten Schlofs Wolbeck vorkommen.

Fig. 71.



Rathaus zu Paderborn[111]).

In Köln ist die Vorhalle des Rathauses (Fig. 68[109]) eines der zierlichsten und reizvollsten Werke der Renaissance in Deutschland. Die Verhältnisse sind besonders glücklich gegriffen; das Detail ist schön gezeichnet und vortrefflich ausgeführt. Der Bau ist das Werk eines heimischen Meisters, *Wilhelm Vernicke* und ist 1569 begonnen. *Vernicke* hat seine Schule ohne Zweifel in Belgien durchgemacht. Nahe an belgische Vorbilder schliefst sich auch ein Anbau am Rathaus in Jülich an, der an das Studium von *Serlio*'s Buch über die Architektur denken läfst.

Gröfsere Selbständigkeit und reichere Mannigfaltigkeit entfaltet die Renaissance in Braunschweig. Der Holzbau herrscht vor; doch treffen wir auch einige gute Steinfassaden. Die wichtigste ist die des Gewandhauses (Fig. 69[110]); sie ist 1590 von *Magnus Klinge* und *Balzer Kircher* ausgeführt. Mit grofsem

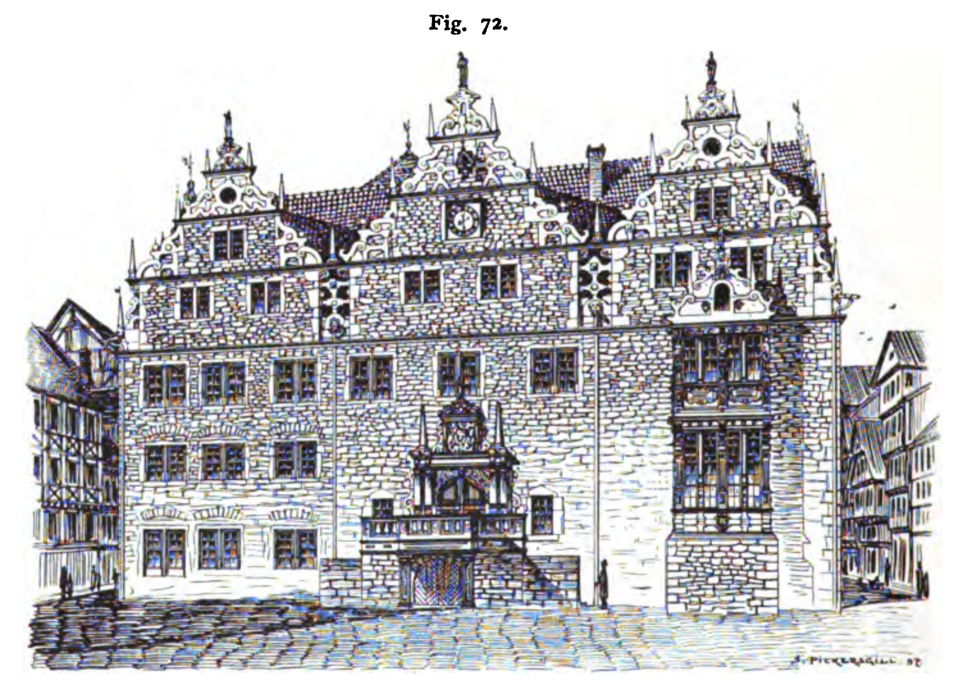
[110]) Nach einer Photographie.
[111]) Nach: Fritsch, a. a. O.
[112]) Siehe ebendas., Abt. 28, Bl. 30.

Digitized by Google

Geschick und mit einem bei deutschen Meistern seltenen Gefühl für Eurhythmie ist sie den niedrigen Geschossen eines mittelalterlichen Gebäudes angepaſst. Reichtum und Klarheit der Komposition sind hier in seltener Weise vereinigt. An der Fassade des 1592 erbauten Gymnasiums (Fig. 70[111]) sind die Fenster- und Nischenreihen der beiden Obergeschosse als breite, wagrechte Bänder behandelt, deren lebhafte Gliederung zu den glatten Mauerflächen in wirksamen Gegensatz gestellt ist. Die Fenster des Erdgeschosses sind neuerlich vergröſsert und nach unten verlängert worden, wodurch die Verhältnisse empfindlich gelitten haben.

In den anderen Städten nördlich des Harzes ist das Verhältnis von Holzbau und Steinbau ein ähnliches, wie in Braunschweig. Allenthalben ist der Stil mehr deutsch als niederländisch, wenn auch an Fenstern und Giebeln Motive vorkommen, welche der niederländischen Renaissance entstammen. Schulmittelpunkte, wie Münster und Hameln, scheinen für den Steinbau nicht bestanden zu

Fig. 72.



Rathaus zu Münden [111]).

haben. Ob Halle für die Frühzeit als solcher gelten kann, bedürfte näherer Untersuchung. Ich beschränke mich darauf, im folgenden einige der wichtigsten Bauten namhaft zu machen.

Bedeutend ist die Fassade des Rathauses zu Paderborn (1612—16, Fig. 71[111]), deren energische und klare Gliederung ausnahmsweise streng symmetrisch gehalten ist. Die Fassade des Rathauses zu Münden (1605, Fig. 72[111]) gewinnt in ihren drei Giebeln die in den unteren Teilen fehlende Symmetrie wieder. Sie ist, trotz der niederländischen Giebel, urdeutsch, linkisch, aber von derber Tüchtigkeit.

68. Schlösser.

Unter den Schlössern des nördlichen Deutschlands ist Horst bei Alten-Essen aus den fünfziger Jahren des XVI. Jahrhundertes eines der frühesten. So weit die Abbildungen[113]) ein Urteil gestatten, beruht seine Bedeutung nur in den

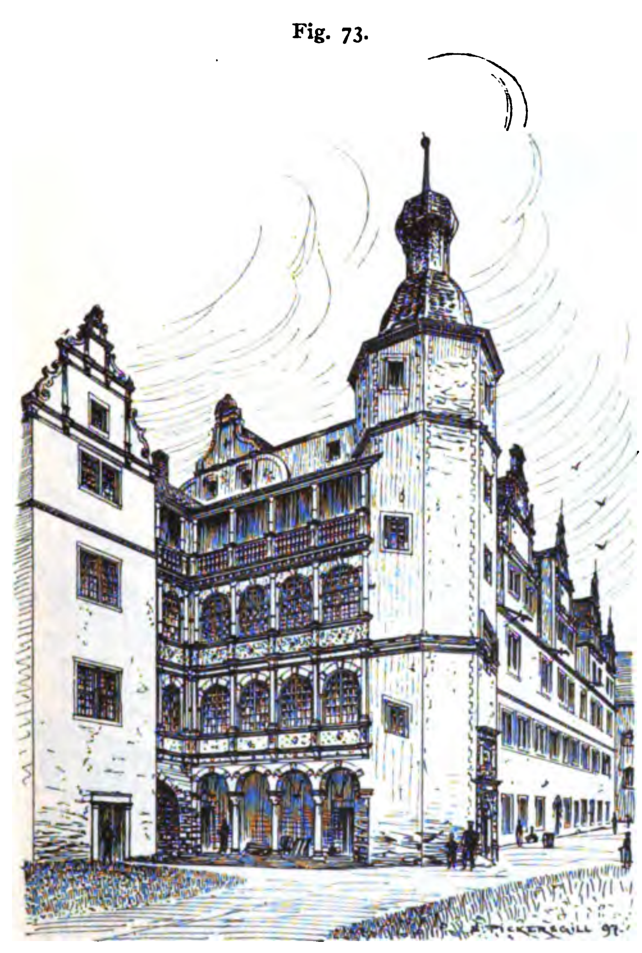
[113]) In: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. I: Die Baukunst. Von R. Dohme. Berlin 1887. S. 356 u. 359.

Digitized by Google

sehr sorgfältig gebildeten Einzelheiten. Die Komposition, nach niederländischen oder französischen Vorbildern, besagt wenig; die beiden Ordnungen, in welchen sie sich aufbaut, sind nur dekorativ behandelt und von geringen Verhältnissen.

Die *Münchhausen*'schen Schlösser Schwöbber bei Hameln (1574—1602[114]) und Bevern (1603—12[115]) sind in ihrer Formenbehandlung den Bauten in Hameln und der Hämelschenburg verwandt. Schlofs Bevern ist sowohl in seiner Gesamtanlage, wie in der sorgfältigen Durchbildung der Einzelheiten das bedeutendere. Es umschliefst einen quadratischen Hof und ist von einem Graben umgeben. Die Hauptfront ist fast symmetrisch angelegt; vier Risalite mit der bekannten, gequaderten Pilaster-Architektur, aber mit glatten Mauerflächen, sind von Giebeln bekrönt, die den niedersächsischen Typus in besonders glücklicher Weise zeigen. Die innere Ausstattung ist zerstört.

Fig. 73.



Schlofs Leitzkau[116]).

Leitzkau in der Altmark, zwischen Magdeburg und Zerbst, gleichfalls ein *Münchhausen*'sches Schlofs, 1566—95 erbaut, hat eine weniger geschlossene Anlage und ist in seinen Umrissen freier gruppiert. Am südwestlichen Flügel des Hofes befindet sich eine reizende Halle in vier Geschossen (Fig. 73[116]). Die Einwirkungen der Niederlande sind hier um vieles geringer, als in den weiter westlich gelegenen Besitzungen der Familie.

Ganz auf malerische Wirkung ist der Hof des Schlosses Brake bei Lemgo (Fig. 74[116]) angelegt. Niederländische Einflüsse kreuzen sich mit mitteldeutschen; letztere wiegen vor.

Das Schlofs zu Bernburg und die älteren Teile des Schlosses in Celle weisen Motive auf, welche zuerst in Halle vorkommen.

Ganz für sich steht in seiner Eigenart das Schlofs zu Güstrow in Mecklenburg, erbaut unter Herzog *Ulrich* durch *Franciscus Parr* 1558—65[117]). Es ist das Werk eines weitgereisten Mannes, der vieles gesehen und in sich auf-

114) Siehe: Deutsche Renaissance, Abt. 12, Bl. 27—30.
115) Siehe ebendas., Abt. 4.
116) Nach: Fritsch, a. a. O.
117) Siehe ebendas.

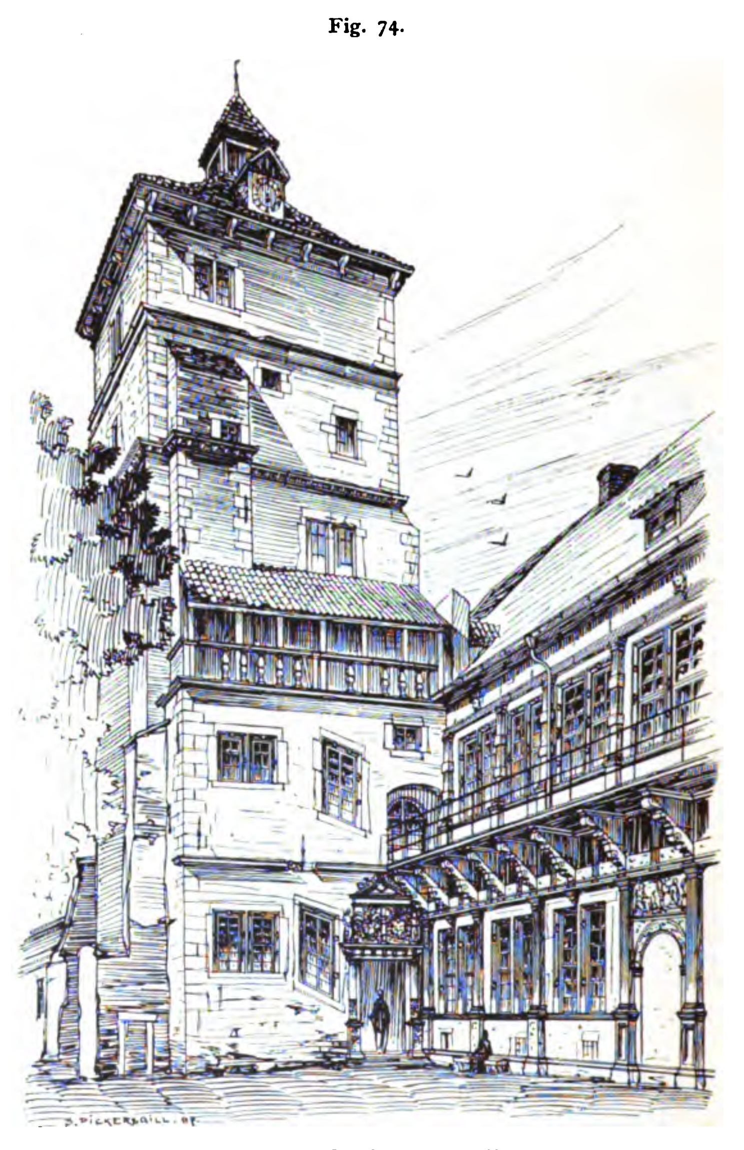
Digitized by Google

genommen hat. Innerhalb der deutschen Renaissance steht es vereinzelt. Was es aber besonders merkwürdig macht, ist weniger seine Eigenart, als die durchaus moderne Haltung. Man könnte bei flüchtiger Betrachtung versucht sein, es für ein Werk des späteren XIX. Jahrhundertes zu halten.

69. Terrakotta-Architektur.

Noch ist der deutschen Terrakotta-Architektur zu gedenken. Der Backsteinbau, der im Mittelalter den Charakter der norddeutschen Architektur bestimmt hat, hat für die Renaissance nicht die gleiche Bedeutung; dagegen tritt kurz vor der Mitte des XVI. Jahrhundertes in einem beschränkten Gebiete eine reiche Dekorationsweise in Terrakotta auf. Ihr Ausgangspunkt scheint Lübeck zu sein. Die Werkstatt des *Gert Rüter* und *Statius von Düren* vor dem Holstenthor in Lübeck, das Kompagniegeschäft eines Kaufmannes mit einem Ziegelbrenner, lieferte das Dekorationsmaterial für einen weiten Umkreis. *Statius* ist kein gewöhnlicher Ziegelbrenner; er ist Bildhauer und als solcher am Fürstenhofe zu Wismar, wie am Schlosse zu Schwerin thätig. Ob neben der Werkstatt des *Statius*, deren ausgedehnter Betrieb auch noch andere künstlerische Kräfte als den Meister erfordert haben mufs, noch andere bestanden, ist eine offene Frage von geringem Belang; denn *Statius* ist der führende Meister.

Fig. 74.



Schlofs Brake bei Lemgo[110]).

Der Stil dieser Terrakotten ist niederländisch. Platten mit antiken Köpfen oder mit Porträt-Medaillons, welche zum Teil von älteren Modellen abgeformt sind, umgeben von Kränzen und mit einfach ornamentaler Ausfüllung der Ecken

Digitized by Google

Fig. 75.



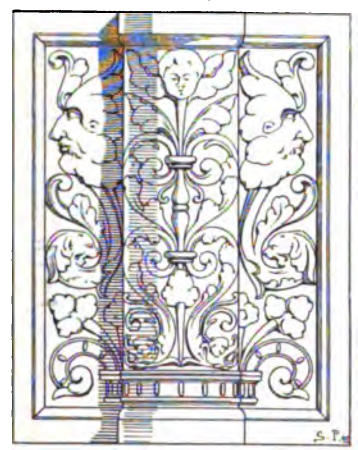
Porträt-Medaillon in Terrakotta[118]).

Fig. 76.



Putte auf Delphin in Terrakotta[118]).

Fig. 77.



Terrakotta-Ornament im Fürstenhof zu Wismar[118]).

(Fig. 75[118]), Platten mit rein ornamentalen Darstellungen, Grotesken und Putten (Fig. 76[118]), Platten mit aufsteigenden Ornamenten bilden den Hauptbestand dieses Formenkreises, in welchem selbstredend Gesimsprofile, Basen und Kapitelle nicht fehlen. Die Formenbehandlung ist noch diejenige der Früh-Renaissance. Das Blattwerk ist ein stumpf geschnittener Akanthus, neben welchem das gestielte dreilappige Blatt mit halbkreisförmigem Ausschnitt der Spitzen vorkommt (Fig. 77[118]). Aufserdem aber kommen Kartuschen im entwickelten Florisstil vor (Fig. 78[118]). Rein figürliche Darstellungen sind naiv und ausdrucksvoll, aber mit unzureichendem Können ausgeführt.

Aus diesen Elementen setzt sich die gesamte äufsere, zuweilen auch die innere Dekoration der Bauten zusammen. Die Medaillons werden zu Friesen zusammengereiht; die aufsteigenden Ornamente ergeben, zusammengesetzt und mit Basen und Kapitellen versehen, Pilaster. Ganze Architekturteile, Fenstergewände und Portale werden aus verschieden gestalteten Reliefplatten zusammengesetzt (Fig. 79[118]). Läfst die Formenbehandlung im einzelnen manches zu wünschen übrig, so erreicht sie doch vollkommen ihren dekorativen Zweck an dem Ort, für den sie bestimmt ist.

Das Verbreitungsgebiet dieser Terrakotten ist Mecklenburg; es deckt sich aber nicht mit Landesgrenzen, wie ja Lübeck selbst aufserhalb der denselben liegt. Die südliche Grenze geht von Lüneburg nach Freyenstein in der Priegnitz; der östlichste Punkt ist Stralsund; in Holstein kommen vereinzelte Beispiele vor.

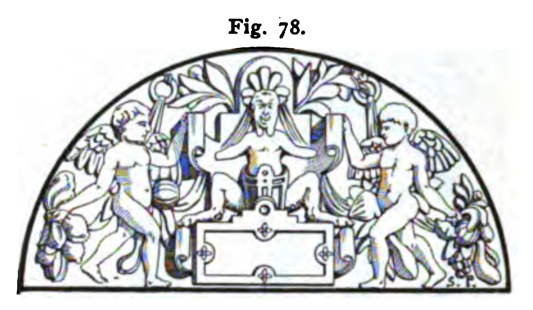
Auf dem Übergang von der Gotik zur Renaissance steht ein Haus am Sand in Lüneburg vom Jahre 1548 (Fig. 80[119]). Der Typus ist derjenige des niedersächsischen Stadthauses. Über der Diele erheben sich zwei Geschosse und ein hoher Treppengiebel. Diese Geschosse und der Giebel sind durch Blendarkaden gegliedert, welche von schraubenförmig kannelierten Rundstäben umfafst sind. Wagrechte, von ebensolchen Rundstäben gesäumte Bänder trennen die Stockwerke. In den Bogenzwickeln befinden sich Medaillons mit Köpfen und dem auf

[118]) Nach: SARRE, F. Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotta-Architektur im Zeitalter der Renaissance. Berlin 1890.

Digitized by Google

dem Delphin reitenden Putte, der auch am Fürstenhofe in Wismar vorkommt. Ein ernster und würdiger Bau.

Fig. 78.



Kartusche in Terrakotta[119]).

Das Hauptwerk der ganzen Gruppe ist der Fürstenhof zu Wismar. Er ist von Herzog *Johann Albrecht* von Mecklenburg in den Jahren 1553 und 1554 erbaut; die dekorative Ausstattung zog sich indes länger hinaus. Die Komposition der Fassade weist auf italienische Vorbilder, und mit Recht hat *Schlie*[120]) den *Palazzo Roverella* in Ferrara zur Gartenfront des Fürstenhofes in Parallele gestellt. Es ist kaum zu bezweifeln, dafs der Herzog selbst auf die Komposition des Gebäudes bestimmend eingewirkt hat; wer aber der eigentliche Baumeister war, entzieht sich unserer Kenntnis. Die plastischen Arbeiten in Terrakotta, wie in Sandstein sind grofsenteils von *Statius von Düren*.

Bei der Betrachtung des Gebäudes beginne man nicht mit der Prüfung der Einzelheiten, welche nicht immer stilgemäfs erneuert sind, sondern gewinne zuerst einen Gesamteindruck; er wird trotz mancher Schwächen ein sehr bedeutender sein. Der breit hingelagerte Bau erhebt sich in drei durch hohe Friese getrennten Stockwerken und ist jetzt durch ein Konsolengesims abgeschlossen, während er früher ein hohes, durch Zwerchhäuser belebtes Dach trug. Die Achsen sind nicht gleichmäfsig verteilt; ja sie sind nicht einmal sämtlich der Höhe nach lotrecht durchgeführt; doch wird der architektonische Eindruck des Gebäudes durch diese Unregelmäfsigkeiten kaum beeinträchtigt. Auf der Strafsenseite sind die Fenster einfach nebeneinander gestellt; auf der Hofseite (Fig. 81[121]) sind sie in den beiden Obergeschossen durch schlanke Pilaster getrennt; die Pilaster des Erdgeschosses sind eine nicht eben glückliche Zuthat der Restauration. Das System ist auf dieser Seite besonders klar und schön, und wenn der Versuch einer strengeren Gliederung nach italienischem Vorbild auch nicht vollständig geglückt ist, so ist doch eine sehr vornehme Haltung erreicht. Aber auch die Strafsenfront ist sehr bedeutend und nament-

Fig. 79.



Portal vom Fürstenhof zu Wismar[119]).

[119]) Nach einer Photographie.

[120]) In: Schlie, F. Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grofsherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. II. Schwerin 1898. S. 193 u. 194.

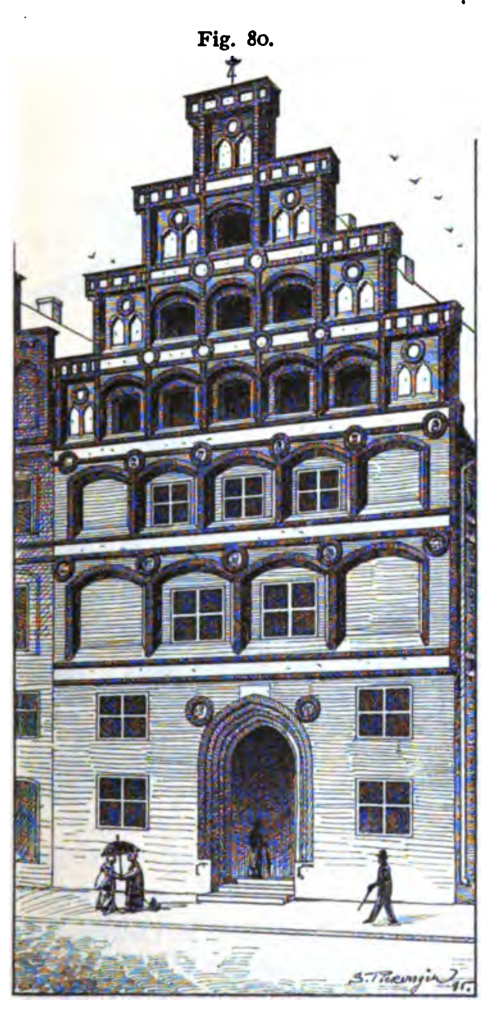
[121]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

lich in ihrer perspektivischen Wirkung vorzüglich. Eine Kritik der Restauration giebt gleichfalls *Schlie*[122]).

Das System des Fürstenhofes ist in verwandter Weise am Schlosse zu Gadebusch (1571[123]) angewandt. Auch an einem Teile des Schlosses zu Schwerin kehrte es wieder. Die Formsteine aus der Werkstatt von *Statius von Düren* waren aber ein bequemes Dekorationsmaterial, das auch an einer Reihe anderer Schlösser Anwendung fand, deren Komposition eine weniger strenge war. Ein Verzeichnis giebt *Sarre*[124]). In sehr sonderbarer Weise waren die Hermen und Reliefplatten des Fürstenhofes an einer Fassade in Lübeck[125]) verwendet. Eine andere Fassade in Lübeck, Holstenstraſse 276, hat am Giebel in der lotrechten Teilung und in den Umrahmungen der Fenster den gewundenen Rundstab, in den wagrechten Friesen die bekannten Porträt-Medaillons.

Fig. 80.



Haus zu Lüneburg[119]).

Die Schwäche dieser Terrakotta-Architektur liegt darin, daſs sie mit Dekorationselementen arbeitet, welche nicht für den einzelnen Fall, sondern fabrikmäſsig hergestellt wurden. Sie hat infolge dessen vielfach einen besonders unorganischen Grundzug und steht darin in scharfem Gegensatz zum mittelalterlichen Backsteinbau.

70.
Schmuck der Innenräume.

Wie in der dekorativen Gestaltung des Äuſseren, strebt die norddeutsche Renaissance auch im Schmuck der Innenräume gröſseren Reichtum an, als die oberdeutsche. Hier wie dort ist Holz das Hauptmaterial für die künstlerische Ausstattung von Sälen und Zimmern; Täfelungen und Holzdecken finden wir fast in allen reicher behandelten Räumen. Wirklich monumentale Wirkungen werden damit kaum je erzielt, wohl aber sehr bedeutende dekorative.

Eine der frühesten und schönsten Täfelungen ist diejenige des Kapitelsaales in Münster i. W. (siehe die Abbildung in Kap. 18[126]). Sie ist von *Johann Kupper* zwischen den dreiſsiger und fünfziger Jahren des XVI. Jahrhundertes ausgeführt, im Aufbau fast noch reines Rahmenwerk, in das Architekturmotive nur schüchtern und in dekorativer Umgestaltung eingeführt sind. Die Flächen sind mit Wappen und Ornament in reicher und herrlicher Ausführung geschmückt.

[122]) A. a. O., S. 194 u. ff.

[123]) Siehe die Abbildungen ebendas., S 482 u. ff.

[124]) A. a. O., S. 24 u. ff.

[125]) Siehe ebendas., Taf. XIII.

[126]) Ferner: Deutsche Renaissance, Abt. 28, Bl. 21—27, 31—37.

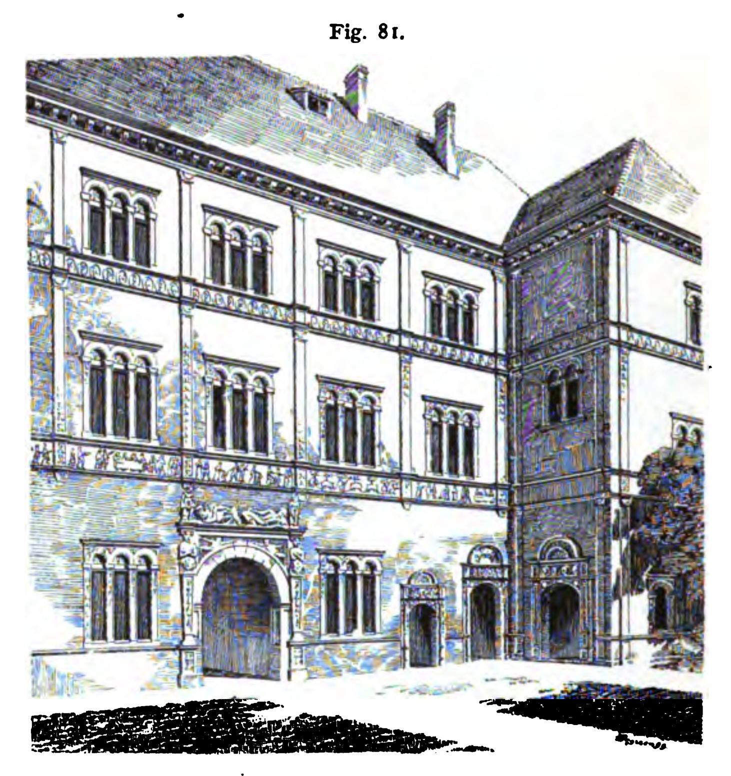

Digitized by Google

Das verbreitetste Kompositionsmotiv für die Täfelungen ist, wie in Süddeutschland, die Pilaster- oder Halbsäulenordnung, oft in reicher, ja überreicher Behandlung.

Ein schönes Beispiel noch im Formencharakter der Frühzeit ist das Täfelwerk des Friedenssaales im Rathause zu Münster i. W. (von 1587[127]). Der Saal gehört durch seine Abmessungen, wie durch seine reiche und gediegene Ausstattung zu den stattlichsten Innenräumen der norddeutschen Renaissance.

Schöne Beispiele reichster Durchbildung des Motivs sind die Kriegsstube im Rathaus zu Lübeck (1575—1608[128]) und das *Fredenhagen*'sche Zimmer im Kaufhause ebenda (1572—78), letzteres trotz des überquellenden Reichtums der Komposition von ruhiger Wirkung und eine der schönsten Arbeiten deutscher Holzdekoration. Die Ratsstube in Lüneburg (1566—83), von *Albert von Soest* ausgeführt, hat ein Täfelwerk, das im Grunde etwas trocken behandelt ist, bei welchem aber einzelne Teile, Thüren u. s. w. in phantastische Überladung verfallen. Der gediegenen Pracht des roten Saales (Sommerratsstube) im Rathause zu Danzig habe ich schon gedacht.

Fig. 81.



Fürstenhof zu Wismar.
Hofseite[131]).

Unter den Holzdecken ist diejenige des Schlosses zu Jever in Ostfriesland die glänzendste[129]). Sie umfaſst in vier Reihen 28 quadratische Kassetten von kräftiger Profilierung mit reicher, dem Florisstil nahestehender Ornamentik. Verbreiteter als die Felderdecken sind die Balkendecken; sie behaupten sich bis in das XVII. Jahrhundert.

71.
Dielen und Treppen.

Die Beibehaltung der Diele im städtischen Wohnhause bringt verhältnismäſsig früh malerische Treppenanlagen mit sich. Die Diele hat die Höhe des Erd- und Zwischengeschosses, und um die in letzterem gelegenen Wohnräume zugänglich zu machen, werden im hinteren Teil der Diele Treppen und Galerien offen aufgestellt. Die Treppen sind teils Wendeltreppen, teils Treppen mit geraden Läufen. Sie endigen am Zwischengeschoſs; nach den Räumen der

[127]) Siehe: Deutsche Renaissance, Abt. 28, Bl. 55—58.
[128]) Siehe ebendas., Abt. 43, Bl. 1—10.
[129]) Siehe: BOSCHEN, H. & F. v. ALTEN: Die Renaissancedecke im Schlosse zu Jever. Leipzig 1883.

Digitized by Google

oberen Stockwerke führen eigene Treppen. Schöne Dielen finden sich noch in Bremen, in Lübeck (Haus der Schiffergesellschaft), in Hildesheim, wohl auch in anderen Städten. Wie weit der stattliche Innenraum des *Leibnitz*-Hauses in Hannover ursprünglich ist, weifs ich nicht anzugeben.

---

9. Kapitel.

Die deutsche Spät-Renaissance und der Barock.

72. Ende der deutschen Renaissance.

Um 1550 ist die oberdeutsche Renaissance fertig und erhält sich mehrere Jahrzehnte hindurch auf der gleichen Entwickelungsstufe. Aber schon etwa von 1560 an entstehen einzelne Werke, welche andere Ziele verfolgen. Sie lassen fremde Einflüsse deutlich erkennen; ihre stilistische Gesamthaltung aber ist deutsch. Das Verhältnis ist ein ähnliches, wie bei den Übergangsbauten des XIII. Jahrhundertes. Noch ist die eigene Empfindung der Künstler so kräftig, dafs sie durch ausländische Weise angeregt und befruchtet, aber nicht beherrscht wird. Diese Meister erkennen an den Werken des Auslandes, Italiens und Frankreichs, dafs es in der Architektur höhere Kompositionsprinzipien giebt, als das rein malerische der deutschen Renaissance, und sie streben eine strengere und reiner abgewogene Gliederung ihrer Fassaden an. Darin, weit mehr als in der Formbehandlung, unterscheiden sich ihre Werke von jenen der deutschen Renaissance im engeren Sinn.

So eigenartig und selbständig diese Bauten sind, so kann doch nicht verkannt werden, dafs auch sie dem Eindringen der italienischen Kunst Vorschub leisteten. Die derben und willkürlichen Formen der deutschen Renaissance standen in gutem Einklang mit der freien Kompositionsweise des Stils; sie mufsten aber rasch verlassen werden, sobald eine strengere und gesetzmäfsigere Komposition angestrebt wurde. Im Grunde sind die Schlösser zu Heidelberg, Mainz u. a. doch nur Versuche, eine Aufgabe selbständig zu lösen, die anderwärts schon gelöst war. Während aber hier die Detailformen sich dem Gesamtsystem nur widerstrebend einfügen, sind sie in Italien und sogar in Frankreich mit ihm erwachsen und ausgebildet worden. Es war nicht nur bequemer, sondern auch folgerichtiger, das System mit seinen Einzelformen von Italien zu übernehmen. Schon während in Heidelberg der Friedrichsbau entstand, wurde in Prag und München in italienischem Stil gearbeitet, und mit dem englischen Bau drang eine ähnliche Stilrichtung auch in Heidelberg ein. Den vielversprechenden Anfängen einer monumentaleren Richtung in der deutschen Renaissance war eine Weiterentwickelung nicht beschieden.

Bei diesem Stilwandel, der das Ende der deutschen Renaissance einleitet, wirken allgemeinere Ursachen mit. Hier sollte nur darauf hingewiesen werden dafs auch innere Gründe gerade einigen Hauptwerken der deutschen Renaissance einen bestimmenden Einflufs auf die Folgezeit versagten. Der Wert eines Kunstwerkes wird aber zuletzt nicht nach historischem, sondern nach ästhetischem Mafse gemessen, und nicht nur das Heidelberger Schlofs, sondern auch einige andere Werke dieser Gruppe werden stets zu den bedeutendsten Schöpfungen der Renaissance in Deutschland gezählt werden.

73. Barockstil.

Gegen den Ausgang des Jahrhundertes geht die deutsche Renaissance allenthalben in den Barock über.

Digitized by Google

Es mag fraglich erscheinen, ob man bei einem Stil, welcher von Anfang an so viel des Irrationellen enthält, überhaupt von Barock sprechen darf. Der Begriff des Barock steht noch nicht vollkommen fest. *Heinrich Wölfflin* hat ihn zwar bestimmt definiert, zugleich aber auch beschränkt. Nun ist der römische Barock, dem *Wölfflin*'s Untersuchungen gelten, allerdings eine Erscheinung für sich, welche ihren eigenen Namen verlangen darf; aber ähnliche Erscheinungen treten am Ausgang jeder Stilepoche auf, und gerade das ihnen Gemeinsame ist mehr als der spezifische Stimmungsgehalt des römischen Barock das, was man bisher unter dem Wort »barock« verstanden hat. Es ist das Hinarbeiten auf gesteigerte Wirkungen durch Häufung und Übertreibung der Formen, die Eindringlichkeit der Formensprache im ganzen, das Suchen nach Originellem um seiner selbstwillen, selbst auf Kosten der Klarheit des Ausdruckes im einzelnen, das Kapriciöse, das Malerische, der Mangel an Naivität. Der Barock hat niemals die Fähigkeit, eine eigene Formensymbolik zu erfinden; er arbeitet mit den Formen des alten Stils; aber er verändert sie so, wie die veränderte ästhetische Anschauung verlangt. Eine erregte Stimmung kommt in vielen und grofsen Worten zum Ausdruck.

In diesem Sinne ist Barock überhaupt kein bestimmter Stil, sondern eine Phase der Stilentwickelung; man kann von einem Barock der Antike, man kann von einem solchen der Gotik sprechen.

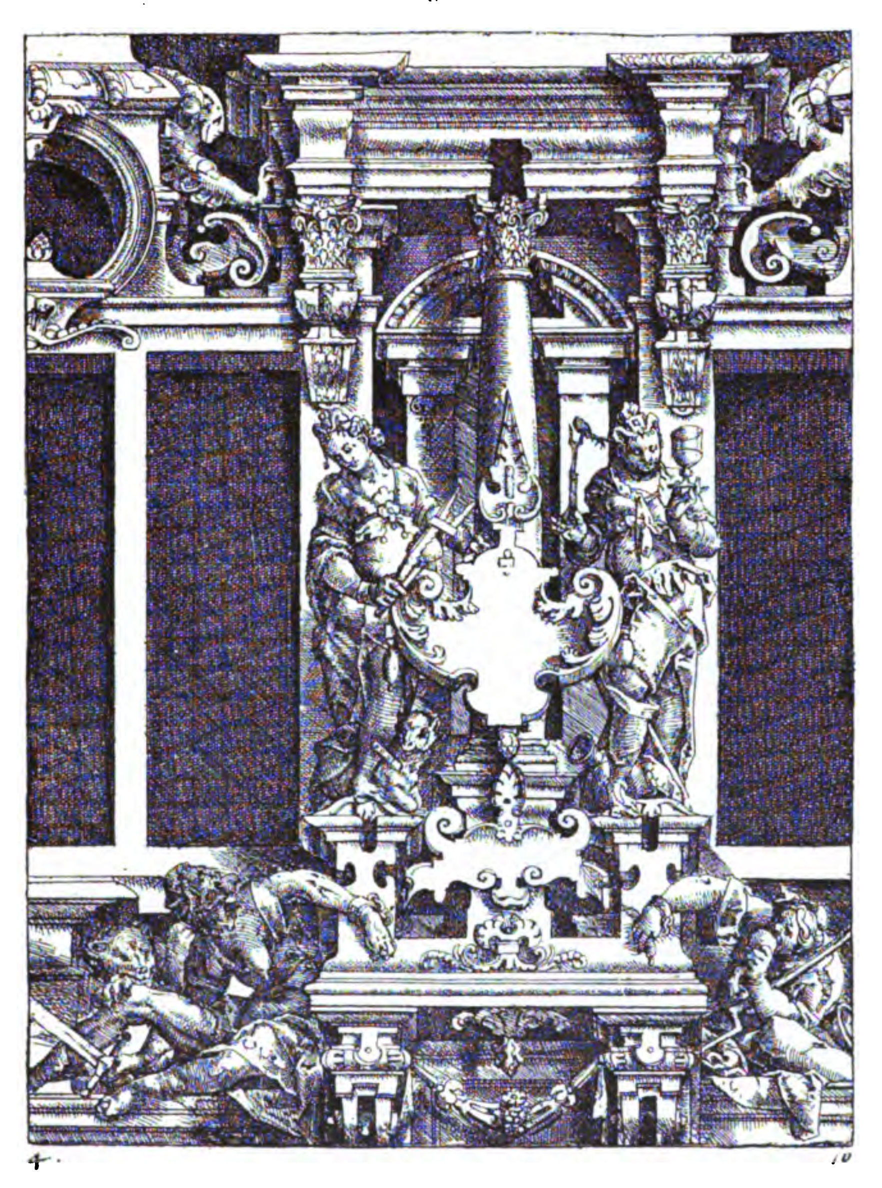
Bei der römischen und der Florentiner Renaissance ist der Umschwung zum Barock ein vollständiger und vollzieht sich in voller Klarheit. Renaissance und Barock sind in Italien trotz der gemeinsamen Grundlage der antiken Formen zwei verschiedene Stile. Bei der deutschen Renaissance ist ein so tiefgehender Unterschied im voraus durch das ganze Wesen des Stils ausgeschlossen. Das Grundelement der Komposition ist das Malerische, und die Formen sind von allem Anfang an nicht frei von Willkür und Absonderlichkeiten. Beides konnte die Spätzeit steigern; sie brachte es aber nicht neu hinzu.

Diese Steigerung ist denn auch thatsächlich eingetreten; die Formen erhielten eine Steigerung und Komplizierung; sie wurden schwülstig und übertrieben. Das Wesentliche aber ist die veränderte Anschauung und Stimmung der Zeit. *Ulrich von Hutten* hatte seiner Zeit mit den Worten begrüfst: »Die Wissenschaften blühen; die Geister regen sich; es ist eine Lust zu leben.« Einen solchen Ausruf konnte am Ende des Jahrhundertes niemand mehr thun, der die Zeichen der Zeit verstanden hatte. Die gröfsten geistigen Kämpfe hatten das Jahrhundert erfüllt, ohne zum Abschlufs zu kommen, und was schlimmer war, ihre Fortsetzung entsprach weniger und weniger den grofsen Anfängen. Dazu kam eine steigende Verbitterung auf beiden Seiten. Der Gegensatz in der Empfindungs- und Ausdrucksweise der Zeiten tritt klar zu Tage in der Sprache der beiden sprachgewaltigsten Schriftsteller des Jahrhundertes: *Luther*'s und *Fischart*'s. *Luther* spricht mit unmittelbarer Gewalt, immer und überall geradenwegs den treffenden Ausdruck seiner Gedanken findend; *Fischart* verfügt über einen Wortreichtum, wie ihn nach ihm vielleicht nur noch *Rückert* besessen hat; aber er weifs damit nicht Haus zu halten. Die unendliche Fülle der Ausdrücke strömt ihm zu, und ein Begriff wird in vielfachen Synonymen ohne Wahl und Geschmack wiederholt. Gewifs liegt auch in *Fischart*'s Sprechweise künstlerische Absicht; aber der Leser fühlt deutlich die Freude, welche er an seinen gesuchten Übertreibungen hat. Das Einfältige, das uns an vielen Schriften *Luther*'s, an *Peter Vischer*'s und vielen anderen Werken der Früh-Renaissance erfreut, ist

Digitized by Google

dem späten XVI. Jahrhundert fremd geworden. Der Geschmack an gehäuften und übertriebenen Formen macht sich allenthalben geltend, und ein Künstler, der auch diese schwächlichen Formen mit vollem Leben zu füllen vermocht hätte, wie *Rubens* oder *Shakespeare*, konnte in dem ermatteten Deutschland nicht erstehen.

Fig. 82.



Entwurf von *Wendet Dietterlin* [180]).

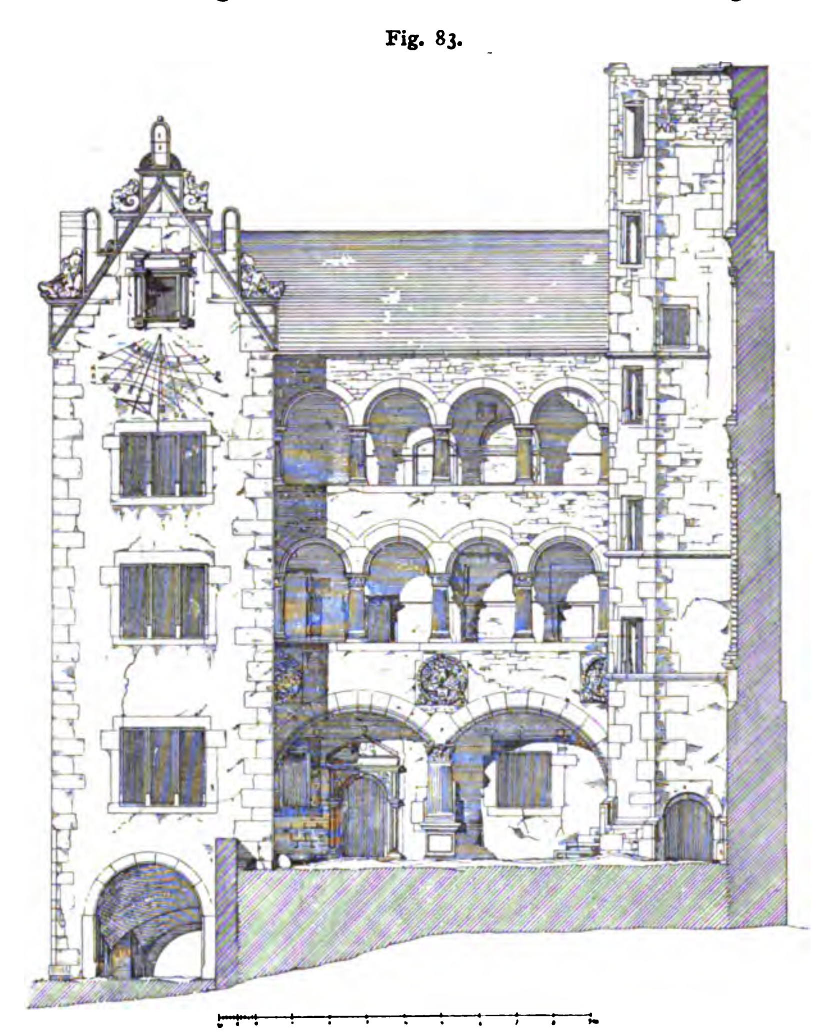
Neben *Fischart* steht unmittelbar sein Landsmann *Wendel Dietterlin*, dessen »*Architectura*« ein würdiges Seitenstück zu *Fischart*'s »*Gargantua*« ist. Wer sich die Mühe nimmt, beide Werke zu vergleichen, wird über den Parallelismus der Phantasie staunen. Auch *Wendel Dietterlin* verfügt über einen erstaunlichen

[180]) Faks.-Repr. nach: Architectura. Von Austeilung, Symmetria und Proportion der Fünf Seulen. Durch *Wendel Dietterlin*. Nürnberg 1598.

Digitized by Google

Formenvorrat, den er wahllos in seinen Entwürfen ausstreut. Er ist einer der reichsten Geister der deutschen Renaissance; aber von dem Verhängnis dieser Kunst, dafs sie in den Kleinkünsten befangen blieb, hat auch er sich nicht befreit; ja er hat es gar nicht als solches empfunden, sondern mit Behagen Kunst und Kunstgewerbe vermengt. Er nimmt bei seinen Entwürfen keine Rücksicht auf Material und Ausführung; so wie sie hier vorgezeichnet sind, konnten grofse Architekturen niemals gebildet werden. Selbst auf die Gotik greift er zurück

Fig. 83.



Schlofs zu Heidelberg.
Gläserner Saalbau[181]).

und knüpft da an, wo man vor hundert Jahren aufgehört hatte. Nimmt man ihn aber, wie er ist, so mufs man seinen Formenreichtum, seine unerschöpfliche Phantasie und die plastische Kraft bewundern, mit der er die widersprechendsten Formen zu einheitlicher Wirkung zu vereinigen weifs (Fig. 82[180]).

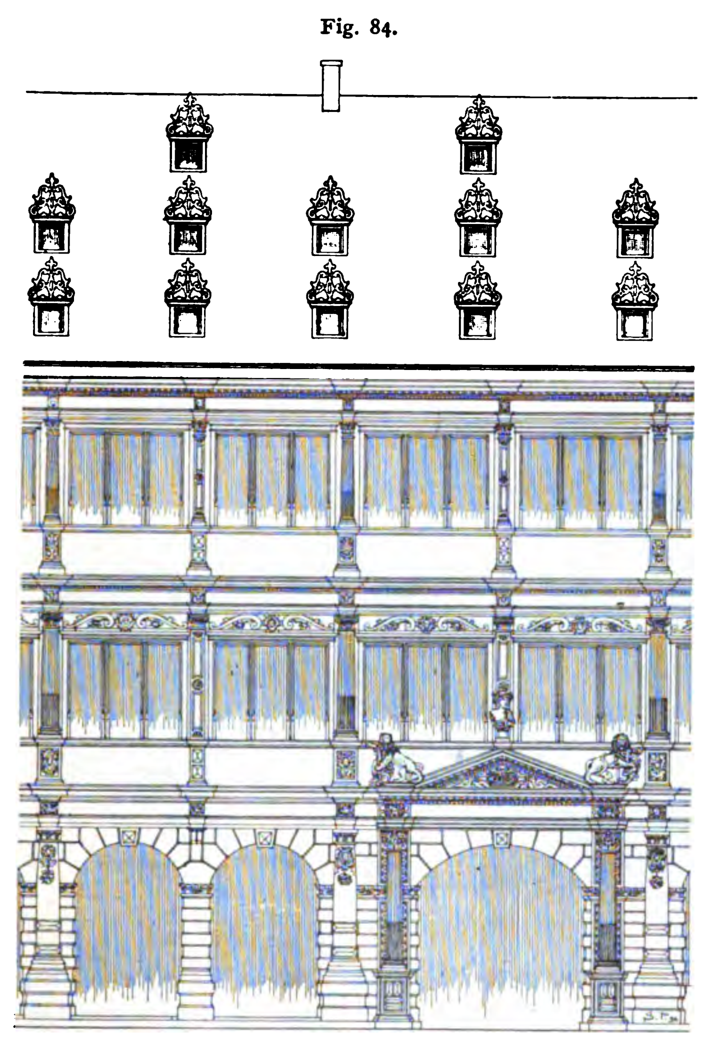
Wendel Dietterlin blieb nicht ohne Einflufs auf seine Landsleute; Strafsburg ist die Heimat des oberdeutschen Barock. Glücklicher Weise hatten die Strafsburger Meister *Daniel Specklin* und *Johannes Schoch* im Gegensatze zu

[181]) Nach: Koch, J. & F. Seitz. Das Heidelberger Schlofs. Darmstadt 1891.

Digitized by Google

Dietterlin einen höheren architektonischen Sinn, als die meisten ihrer Zeitgenossen in Deutschland. Sie haben wesentlichen Anteil an den zu Anfang dieses Kapitels angedeuteten Bestrebungen auf strengere Gesetzmäfsigkeit der architektonischen Komposition. Ihnen ist es zu danken, dafs der Barock im südwestlichen Deutschland nicht einfach auf eine Verstärkung und Verwilderung der Einzelformen hinausläuft, sondern ebensosehr einen Aufschwung des spezifisch architektonischen Empfindens bedeutet.

Fig. 84.



Altes Rathaus zu Strafsburg[184]).

74. Schlofs zu Heidelberg.

Hier ist zunächst das Heidelberger Schlofs zu betrachten. Ich behandle dasselbe im Zusammenhang, obwohl einzelne Teile der Früh-Renaissance, andere der Palladianischen Richtung des XVII. Jahrhundertes angehören.

Das Heidelberger Schlofs, hoch über der Stadt auf einem Vorsprung des Königsstuhles gelegen, ist im Laufe von etwa 200 Jahren, vom XV. bis in die Frühzeit des XVII. Jahrhundertes, erbaut. Über seine Geschichte vergleiche man den unten genannten feinsinnigen Vortrag von *K. B. Stark*[182]) und die eingehenden Untersuchungen von *Julius Koch* und *Fritz Seitz*[183]). Wir haben uns nur mit denjenigen Teilen zu beschäftigen, welche, im XVI. und XVII. Jahrhundert entstanden, dem Formenkreise der Renaissance angehören.

Die Bauten *Ludwig V.* sind noch gotisch; in dem an der Nordseite des Schlofshofes zwischen dem *Otto-Heinrichs*-Bau und dem *Friedrichs*-Bau gelegenen Palast *Friedrich II.*, dem gläsernen Saalbau (Fig. 83[181]) sind die Formen der deutschen Früh-Renaissance angewandt. Es ist eine kleine, freundlich ansprechende Komposition, zwischen einem vortretenden Flügel und dem Treppen-

[182]) Stark, K. B. Das Heidelberger Schlofs in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung. Historische Zeitschr., Bd. 6, S. 93 u. ff.

[183]) Koch & Seitz, a. a. O.

[184]) Nach: Fritsch, a. a. O.

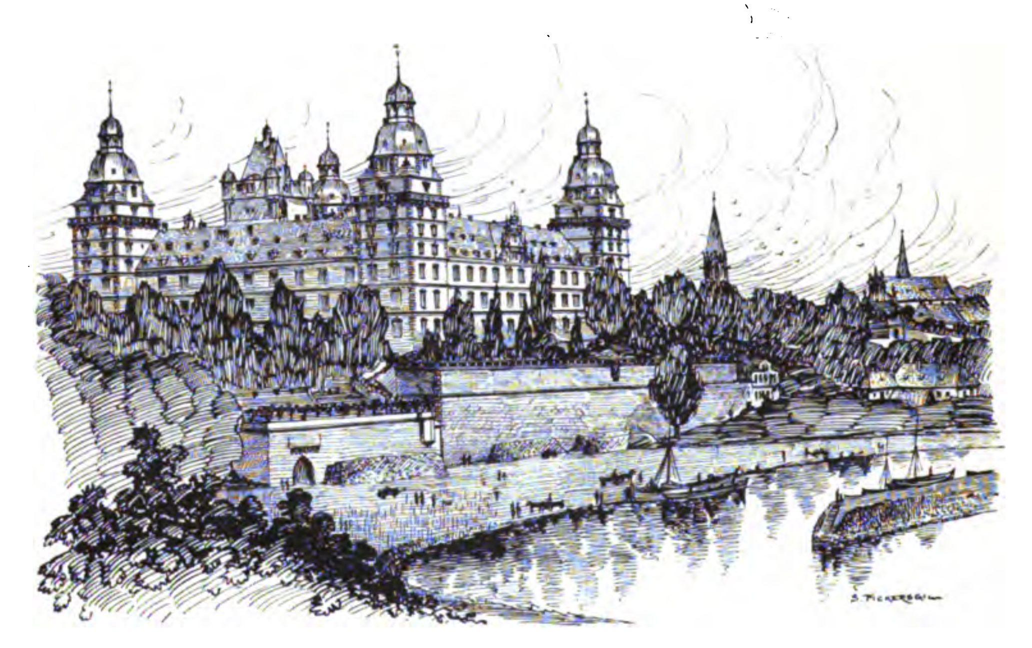
Digitized by Google

turm Säulenhallen in drei Geschossen. Was heute vom Hofe aus sichtbar ist, ist wenig mehr als die Hälfte der Fassade. Der östlich vom Treppenturm gelegene Teil ist jetzt vom *Otto-Heinrichs*-Bau verdeckt. Der Bau ist um 1550 von einem Meister *Jakob Heidern* erbaut; zwischen den Monumentalbauten, die ihn rechts und links begrenzen, kommt er weniger zur Geltung, als er verdiente.

Friedrich's Nachfolger *Otto Heinrich*, der auch den Bau des Schlosses Neuburg an der Donau begonnen hatte, errichtete in den Jahren 1556—59 den nach ihm benannten Bau an der Ostseite des Schlofshofes; vollendet ist derselbe 1563, vier Jahre nach *Otto Heinrich*'s frühem Tode. Seit der Zerstörung durch *Mélac* kommt für die kunstgeschichtliche Würdigung nur noch die Fassade in Betracht, welche ohne Zweifel der Raumverteilung, wahrscheinlich auch der Ausstattung des Inneren überlegen war. Das berühmte Werk ist oft und aus-



Fig. 85.



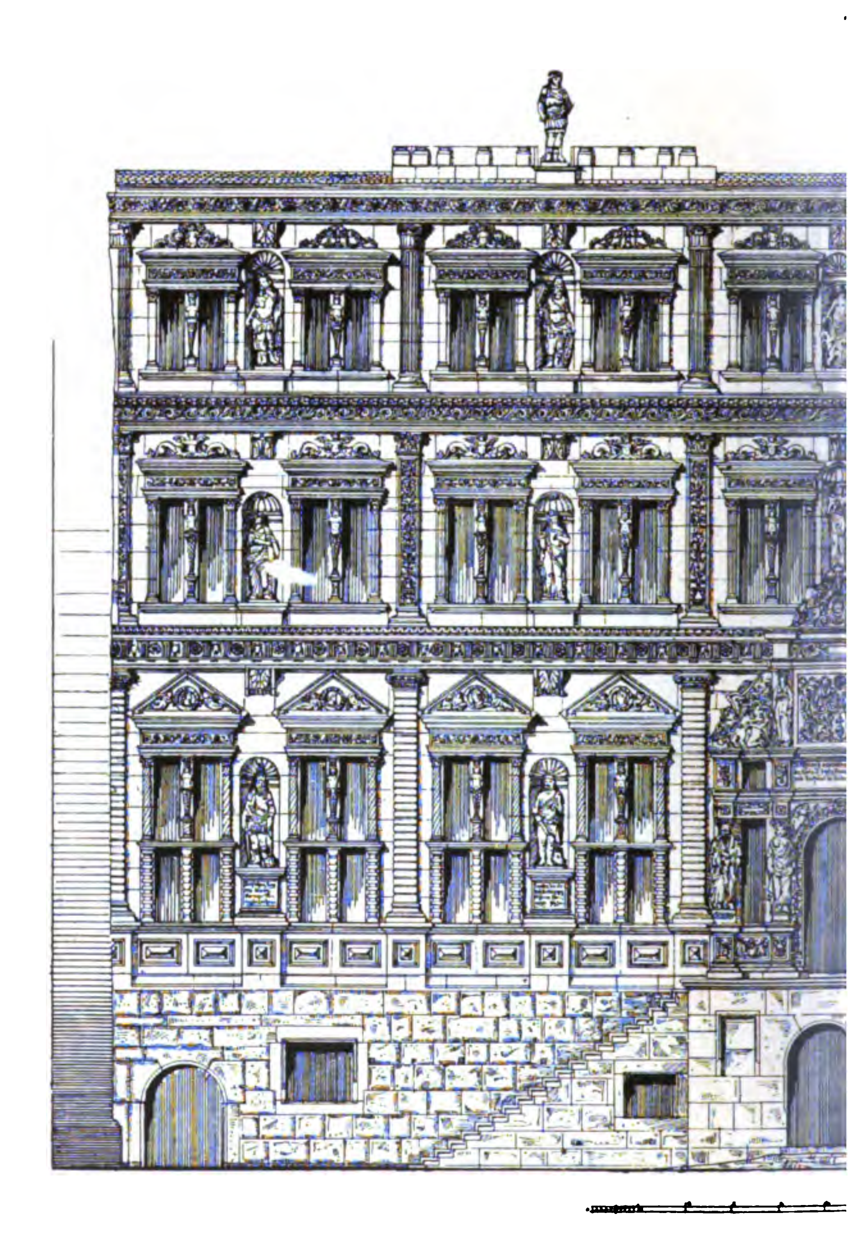
Schlofs zu Aschaffenburg[135]).

führlich besprochen. Eine erneute eingehende Würdigung ist kaum vonnöten; ich vermöchte sie auch nicht zu geben; einige Beobachtungen mögen genügen.

Der Gedanke, eine Fassade durch ein System von Halbsäulen- oder Pilasterordnungen zu gliedern und zu beleben, ist der deutschen und der niederländischen Renaissance nicht fremd; wir sind solchen Fassaden schon zu wiederholten Malen begegnet; fast ausnahmslos aber waren diese Ordnungen nichts weiter, als ein willkommenes Dekorationsmittel. Hier ist zum erstenmale erkannt, dafs die Ordnungen, im Sinne der italienischen Renaissance aufgefafst, eine höhere Bedeutung haben, dafs sie einen idealen Organismus bilden, dessen künstlerische Bedeutung in den Verhältnissen beruht. Die Fassade (siehe die nebenstehende Tafel) baut sich über einem hohen Sockel in drei Geschossen auf. Ursprünglich war sie mit einem hohen Doppelgiebel bekrönt, der jetzt zerstört ist. Die

135) Nach einer Photographie.

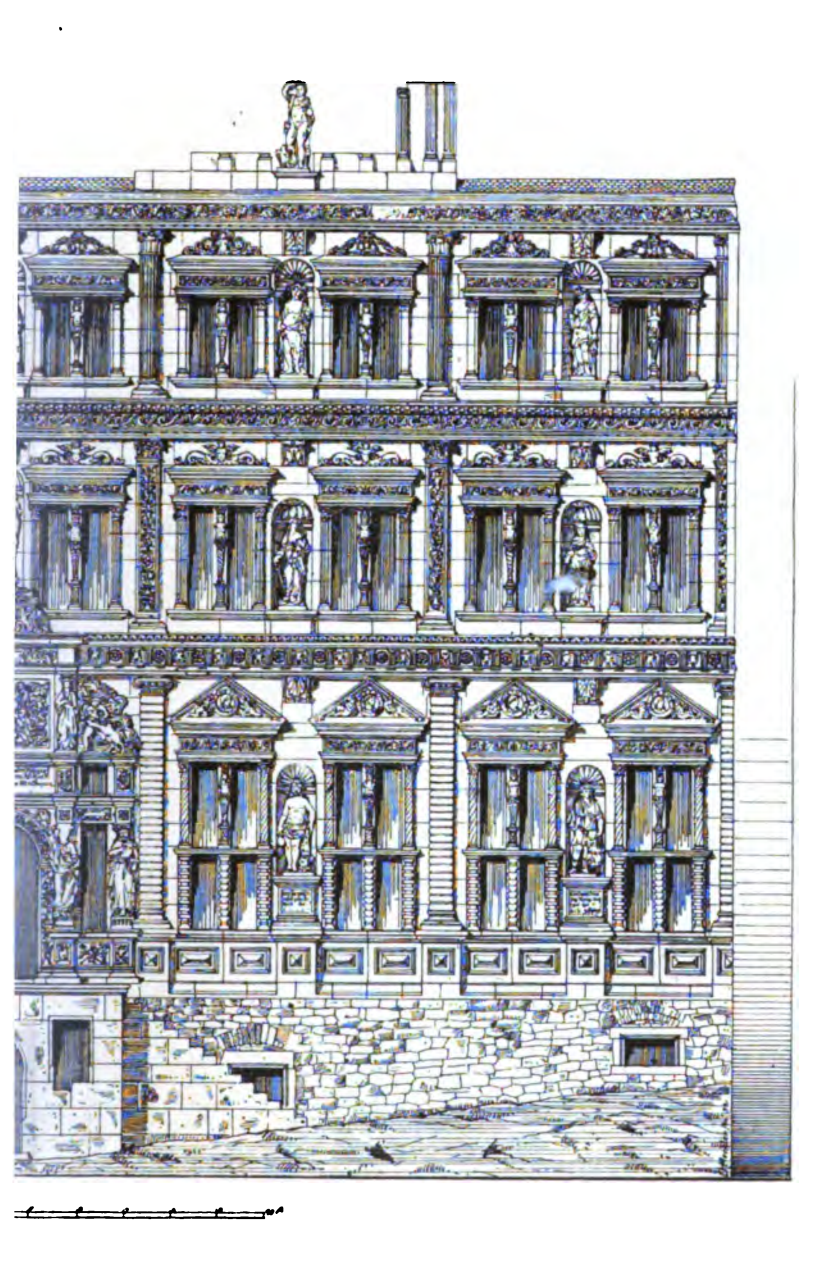
Digitized by Google



Schlofs zu [

Otto-Heinr

Digitized by Google



leidelberg.

chsbau.

Nach: Koch, J. & F. Seitz. Das Heidelberger Schloſs. Darmstadt 1891.

Digitized by Google

Digitized by Google

Breite der Fassade ist in fünf Doppeltravéen geteilt, deren jede zwei Fenster und zwischen diesen eine Nische mit einer Statue umfaſst. Die Komposition ist reich, doch klar und maſsvoll. Die Hauptcäsur der Höhenteilung bildet das dorische Gesimse über dem Erdgeschoſs; es setzt letzteres in Gegensatz zu den beiden Obergeschossen. In ihrer Reihenfolge nehmen die Geschosse von unten nach oben an Höhe ab. Beide Teilungen sind sehr sorgsam abgewogen. Der

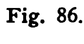
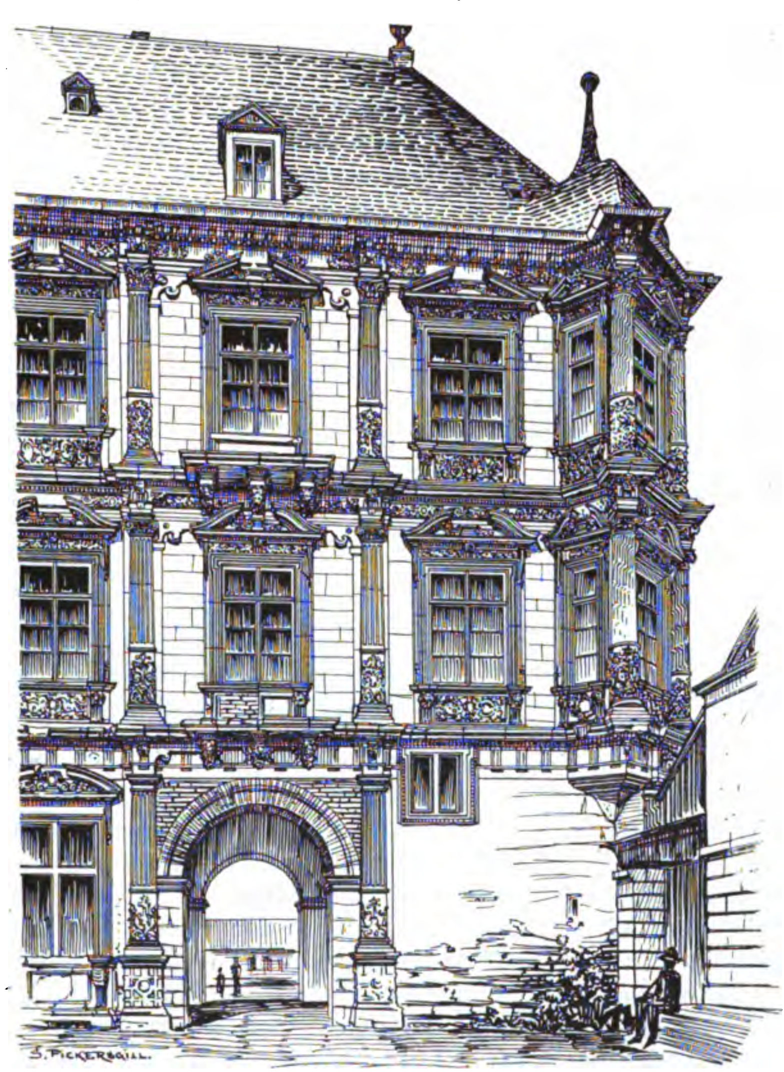


Fig. 86.



Vom kurfürstlichen Schloſs zu Mainz [186]).

einfach behandelte Sockel hebt den Bau, ohne in seinen Organismus mitzusprechen. Sicher war dies aber bei den Giebeln der Fall. Ich habe das Gefühl, daſs sie die Fassade für die Breite des Schloſshofes zu hoch gemacht haben. Es fragt sich überhaupt, ob der klassische Eindruck der Fassade nicht gerade durch das Fehlen der Giebel bedingt ist.

[186]) Nach: Fritsch, a. a. O.

Digitized by Google

Wie die Abstufung der Stockwerke im ganzen, so ist auch diejenige der Stützen, der Gesimse, der Fensteröffnungen und des plastischen Schmuckes aufserordentlich fein. Die Wirkung wird durch die sehr sorgfältige Ausführung wesentlich gehoben. Das Detail ist zart, aber bestimmt gearbeitet und frei von aller Aufdringlichkeit.

Die Formenbehandlung steht zur italienischen Renaissance in einem ähnlichen Verhältnis, wie die Formen der burgundisch-romanischen Architektur zur römischen Antike. Auch der Geist ist ein verwandter; hier wie dort übertönt die klassische Empfindung, welche sich in der Gesamtkomposition ausspricht, alle Mängel und Unbeholfenheiten, von welchen das Einzelne bei all seinem Reiz nicht freizusprechen ist. Aber nicht auf die akademische Korrektheit aller Formen kommt es bei einem bedeutenden Bauwerk an, sondern darauf, dafs es in allen seinen Teilen aus einem Geiste geboren, von einer Grundstimmung beseelt ist, und diese Bedingung erfüllt der *Otto Heinrichs*-Bau in vollem Mafse.

Fig. 87.



Ornament in Knorpelstil von *Rutger Kassmann.*

Bei einem so aufsergewöhnlichen Werke ist die Frage nach dem Schöpfer naheliegend und gerechtfertigt; sie ist vielfach behandelt, aber keineswegs zum Abschlufs gebracht. Es sind uns die Namen mehrerer Baumeister und Bildhauer überliefert, welche an der Ausführung beteiligt waren, und nach dem Vorgange *Durm*'s[187]) wird jetzt fast allgemein der Entwurf dem niederländischen Bildhauer *Anthony*, einem sonst unbekannten Künstler, zugeschrieben. Die Beweisführung stützt sich hauptsächlich auf Einzelheiten und ist nicht völlig zwingend. Ein Fassadensystem wie dasjenige des *Otto Heinrichs*-Baues ist mir in den Niederlanden nicht bekannt. Direkte italienische Anregungen werden sich, wenn auch ein bestimmtes Vorbild nicht namhaft gemacht werden kann, so wenig abweisen lassen, wie beim Fürstenhofe in Wismar. Dafs die Proportionen von Italien beeinflufst sind, zeigt die Vergleichung der Stockwerksabstufungen mit den Vorschriften *Serlio*'s. *Serlio* verlangt, wenn die Höhe der unteren Ordnung gleich 1 gesetzt wird, für das I. Obergeschofs $^3/_4$, für das II. $^3/_4 \times {}^3/_4$ oder 10:7,5:5,03, bezw. 10:13,13, wenn die untere Ordnung zur Summe der beiden oberen in Gegensatz gestellt wird. Die Geschofshöhen des *Otto Heinrich*'s-Baues stehen annähernd im Verhältnis von 10:6,5:5,7, bezw. von 10:12,2. Die Übereinstimmung ist nicht vollständig, aber ausreichend. Eine gewisse Freiheit in der Handhabung der Proportionen hat auch in Italien stets gewaltet. *Serlio* kennt das Motiv der Nischen mit Statuen zwischen den Fenstern gleichfalls.

Aber weiter geht die Fühlung mit der italienischen Renaissance nicht, und der hohe Giebel, der die Fassade bekrönte, mag den Wert der Verhältnisse wesentlich verschoben haben. Die Detailbildung hat viel Niederländisches, was

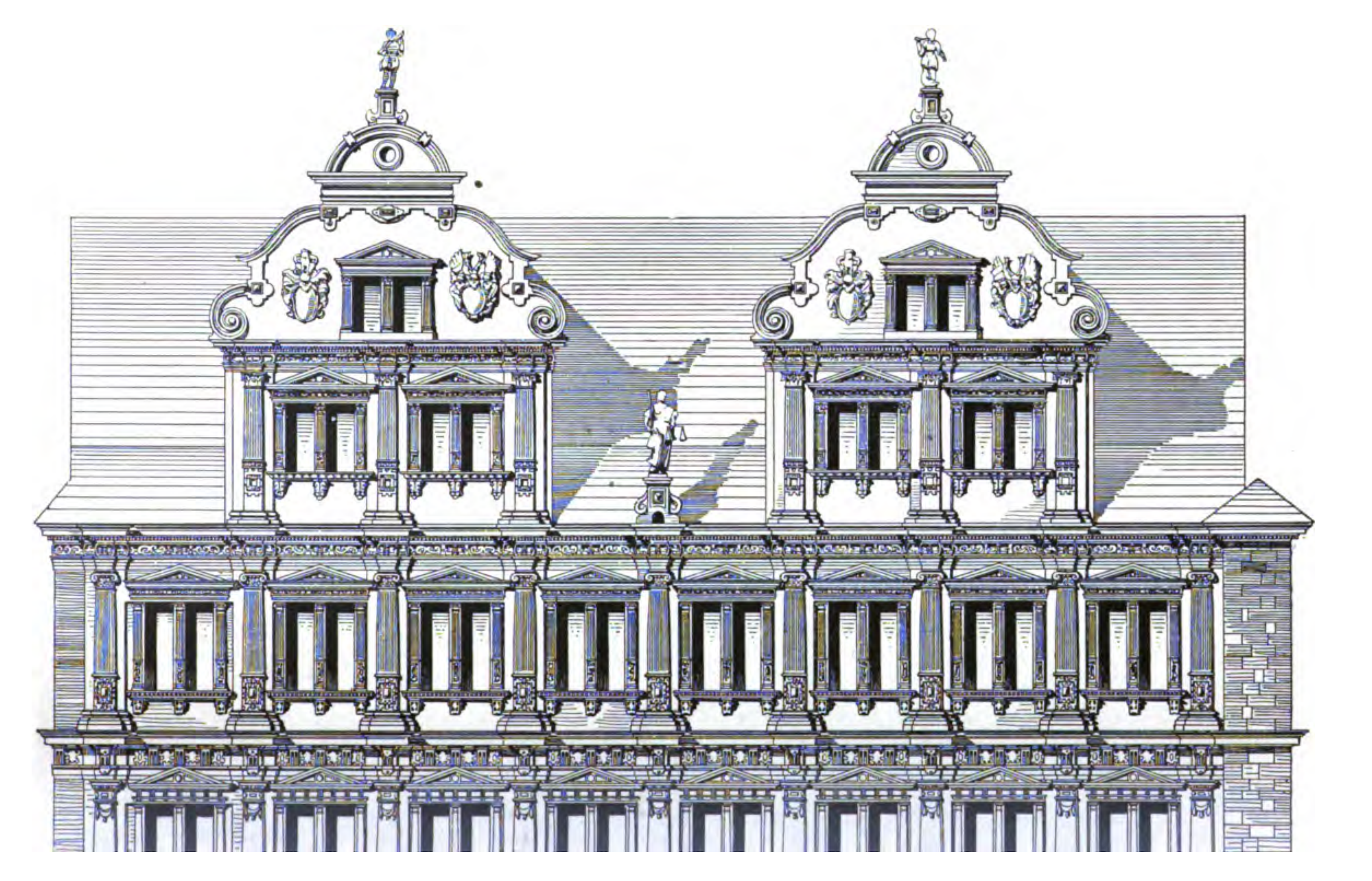
---

187) Siehe: Durm, J. Das Heidelberger Schlofs. Centralbl. d. Bauverw. 1884, S. 17 ff. u. 32 ff.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zu S. 103.



Digitized by Google

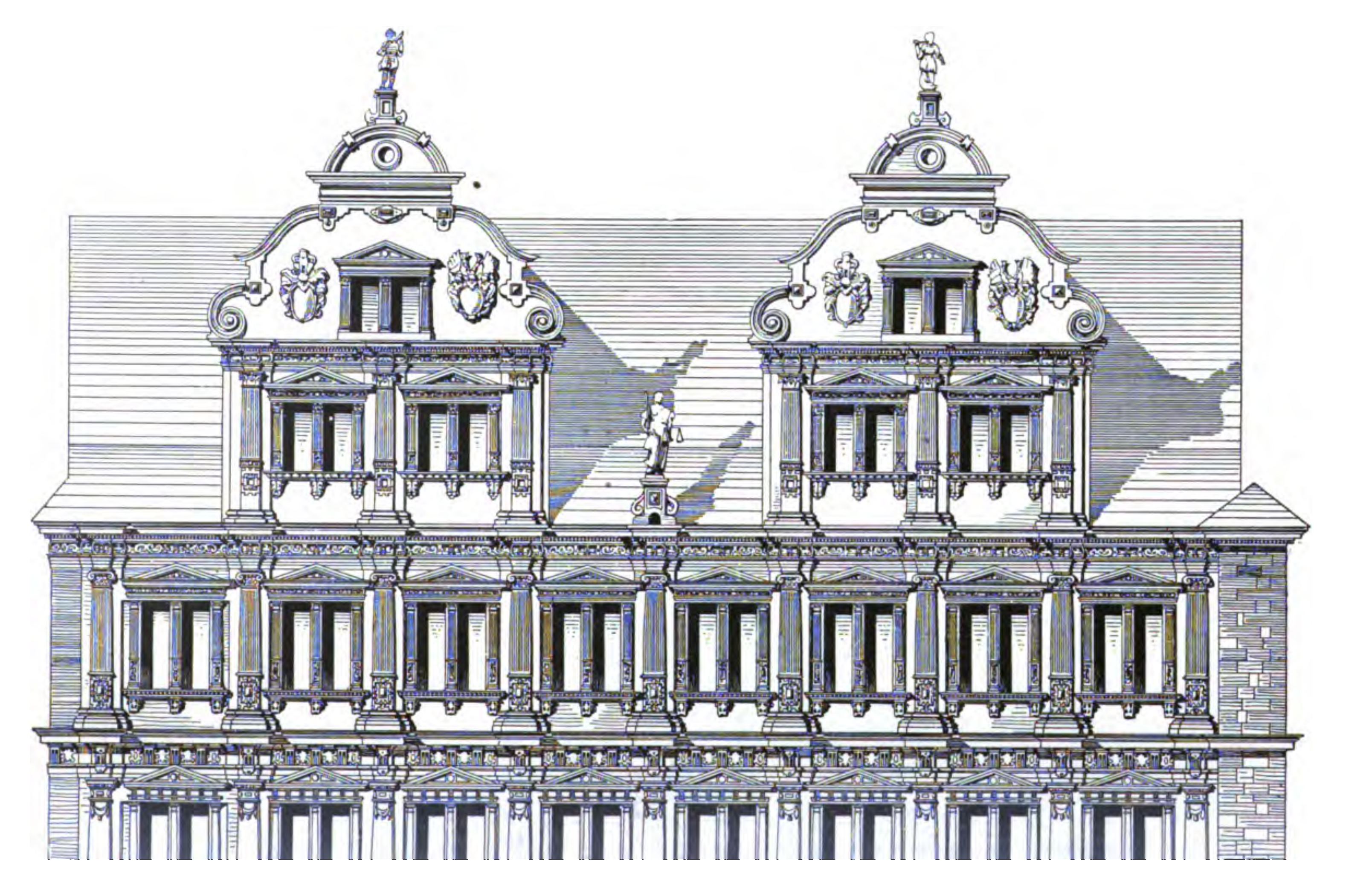
Schlofs zu Heidelberg.

Friedrichsbau. — Äufsere Fassade.

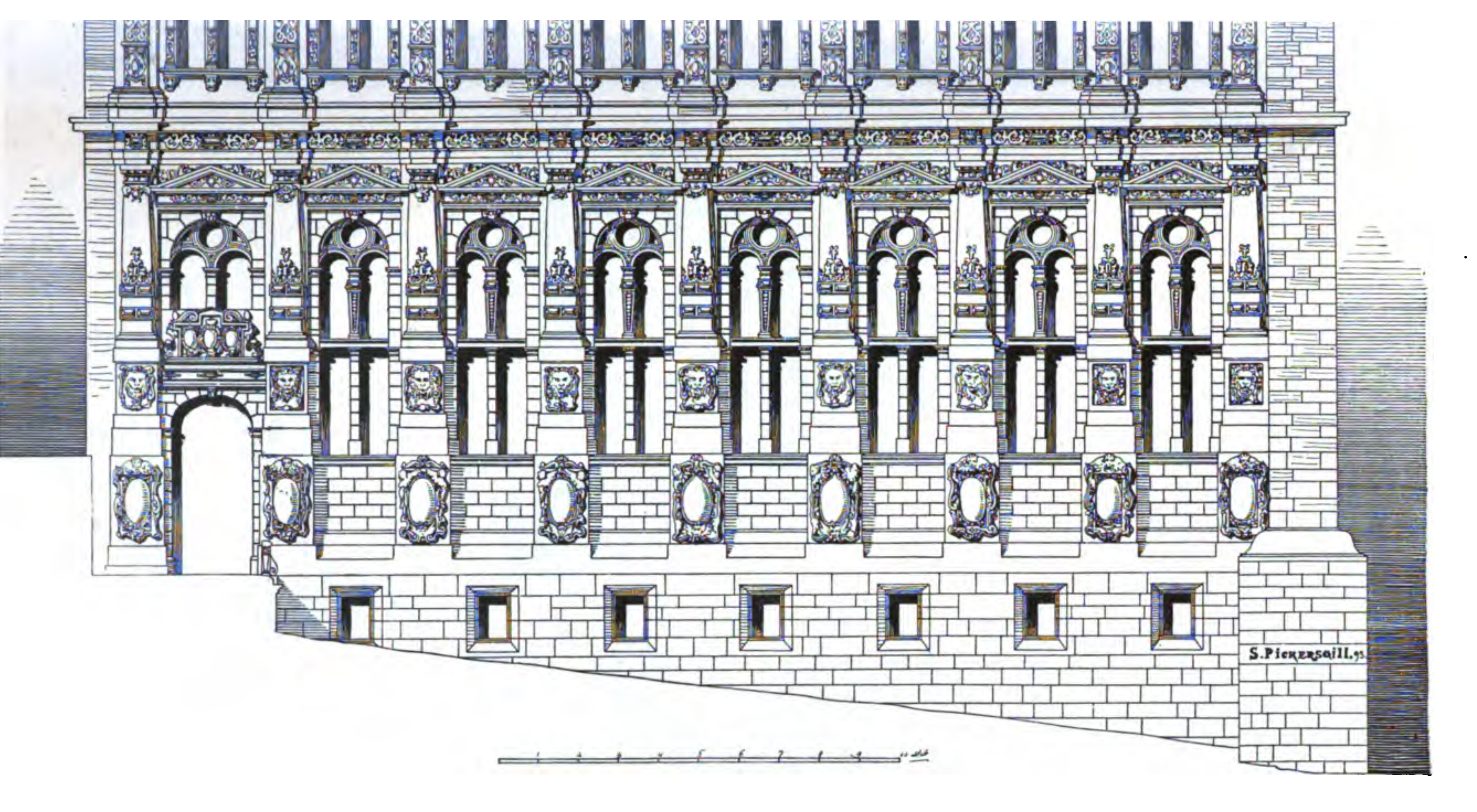
Nach: KOCH, J. & F. SEITZ. Das Heidelberger Schlofs. Darmstadt 1891.

Digitized by Google

Zu S. 103.



Digitized by Google



Schloſs zu Heidelberg.

Friedrichsbau. — Äuſsere Fassade.

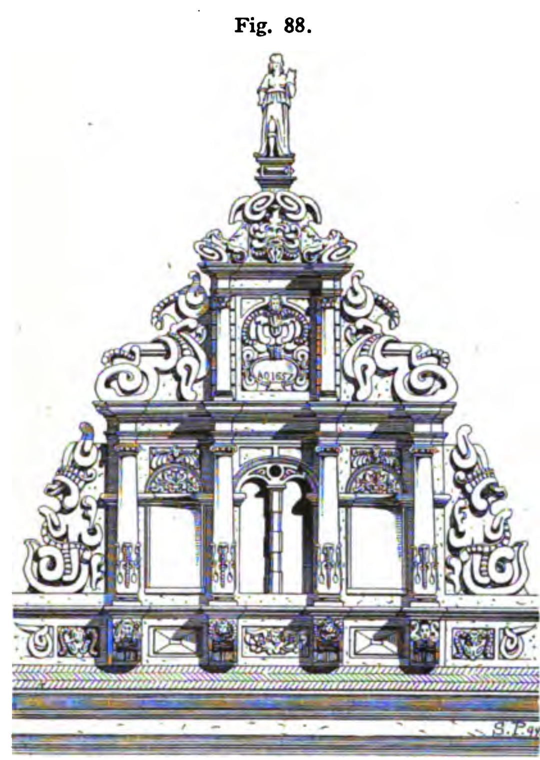
Nach: Koch, J. & F. Seitz. Das Heidelberger Schloſs. Darmstadt 1891.

Digitized by Google

Digitized by Google

teilweise in der Ausführung durch niederländische Künstler, namentlich *Alexander Colin*, begründet ist, teilweise der Komposition angehört. Ich will ja die Wahrscheinlichkeit, dafs der Bau von einem Niederländer entworfen wurde, nicht bestreiten, sondern nur darauf hinweisen, dafs er allein aus der niederländischen Renaissance nicht erklärt werden kann. In ihm kreuzen sich mehrere Kunstrichtungen; aber die verschiedenen Elemente sind mit grofser bildender Kraft einheitlich verarbeitet, und das grofse Werk steht ganz für sich. Was die nordische Renaissance ihren Lebensbedingungen gemäfs in der harmonischen Gestaltung einer nach Ordnungen aufgebauten Fassade erreichen konnte, ist hier erreicht.

Fig. 88.



Zwerchhaus von der *Marien*-Kirche zu Wolfenbüttel[189]).

Als *Friedrich IV.* mehr denn dreifsig Jahre nach der Vollendung des *Otto Heinrichs*-Baues den nach ihm benannten Palast an der Nordseite des Schlofshofes erbaute, waren die Zeiten andere geworden. Der Meister des *Friedrichs*-Baues ist bekannt; es ist der Strafsburger *Johannes Schoch*[188]). Dieser hat für die Hoffassade das Kompositionsmotiv des *Otto Heinrichs*-Baues übernommen, aber das Höhenverhältnis geändert. Obwohl der Bau an der tiefsten Stelle des Hofes steht, dient der Sockel nur zur Ausgleichung der Höhenunterschiede der Bodenfläche. Die untere Ordnung nimmt die Hälfte der gesamten Höhe ein; die beiden oberen sind unter sich wieder abgestuft. Auf der dem Thal zugewandten Aufsenseite ist ein hoher Unterbau nötig; aber, durch die vorliegende Terrasse verdeckt, spricht er in der Erscheinung nicht mit. An dieser äufseren Fassade (siehe die nebenstehende Tafel) ist das System der Doppeltravéen aufgegeben und ein einfaches Pilastersystem durchgeführt. Sie ist die bedeutendere.

Was am *Friedrichs*-Bau zunächst auffällt, ist die überquellende Kraft der Gliederung im ganzen wie im einzelnen; es ist etwas furchtbar Stürmisches in dem Bau, eine seltene Wucht des struktiven Gerüstes, gegen welche das Detail allenthalben vordrängt. Die Konflikte sind nicht überall gelöst; in den Kröpfungen der Gesimse, im Auf- und Abschwellen der Pilaster herrscht grofse Unruhe. Die Fenster stehen arg gedrängt zwischen den Pilastern, und noch gedrängter ist die Hoffassade. Aber aus der Fülle der Formen treten die grofsen Teilungslinien des Systemes doch klar heraus. Vortrefflich ist der Gegensatz

---

[188]) Vergl. hierüber: Koch & Seitz, a. a. O., S. 114 — ferner: Strafsburg und seine Bauten. Strafsburg 1894.
[189]) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. 6.

Digitized by Google

der mächtigen unteren zu den leichter werdenden oberen Ordnungen. Die Detailbildung ist nach oben meisterhaft zu gröfserer Ruhe abgestuft.

Blicken wir auf den *Otto Heinrichs*-Bau zurück, so erkennen wir im ganzen wie im einzelnen das veränderte Fühlen der Zeit. Der Sinn für das architektonisch Grofse ist erwacht; der Bau ist barock. Im Unterschied zur geometrisch flächenhaft geteilten Fassade des *Otto Heinrichs*-Baues ist der *Friedrichs*-Bau für die perspektivische Wirkung von bestimmten, nahe gelegenen Standpunkten gedacht und durchgeführt.

Den Schlufs der Heidelberger Schlofsbauten bildet der von *Friedrich V.* erbaute Englische Bau, der 1615 vollendet war. Er ist das Werk eines Deutschen, der sich der Richtung *Palladio*'s angeschlossen hatte. Vervollständigt wurde die Schlofsanlage durch herrliche Gartenanlagen, von denen jetzt nur noch geringe Spuren vorhanden sind. Dazu die wahrhaft königliche Lage. Sie ist dem Schlofs als unverlierbares Gut geblieben, auch in der traurigen Verödung, der es in zweihundertjähriger Leidenszeit anheimgefallen ist. Blicken wir vom Thal zum Schlofs empor oder treten wir in den Schlofshof, überall erfreuen uns malerische Bilder. Der malerische Eindruck ist jetzt der vorherrschende; er war es von allem Anfang an. Die malerische Gesamtwirkung einigt die stilistisch so verschiedenen Bauten. So bedeutend diese sind, man mufs sie aus dem überwältigenden Gesamtbilde auslesen, um sie als einzelne Kunstwerke zu geniefsen. Da wird man dann gewahr, dafs bei der Wirkung der einzelnen Bauten weit weniger auf Rechnung der Ruinenschönheit kommt, als man auf den ersten Blick annimmt, und dafs sie noch jetzt eine ganz wesentlich architektonische ist.

Fig. 89.



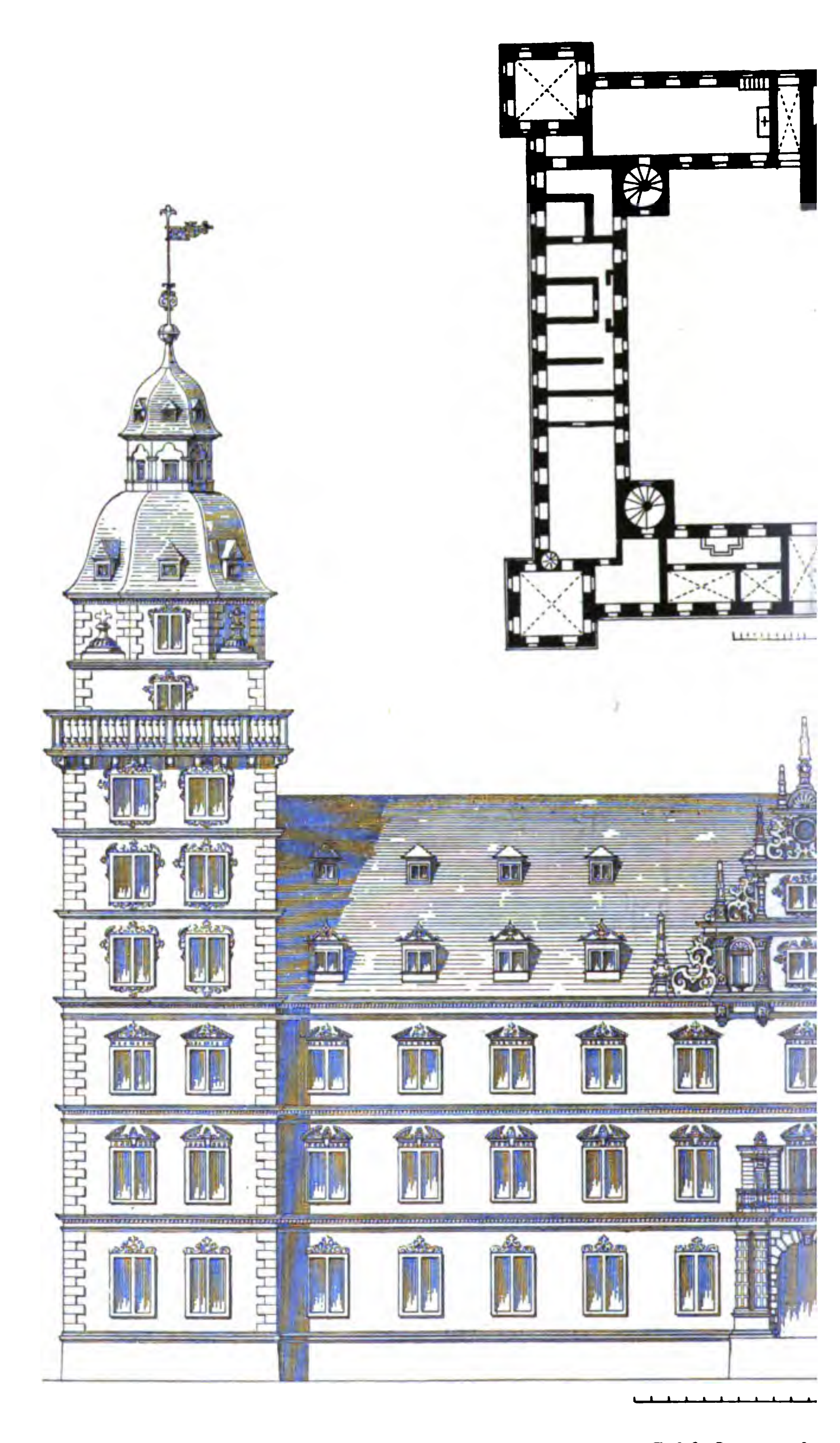
Von den Arkaden des Rathauses zu Bremen [140]).

Man hat das Heidelberger Schlofs der Alhambra verglichen, nicht mit Unrecht; aber das Gemeinsame ist doch nur der Zauber der Romantik, der über beide in verschwenderischer Fülle ausgegossen ist und dem wir uns nun einmal nicht entziehen können. Darin mag man beide vergleichen; aber man wäge nicht ängstlich ab, sondern freue sich da und dort der besonderen Schönheiten des Ortes; denn soviel die landschaftliche Schönheit Granadas derjenigen Heidelbergs überlegen ist, soviel ist der germanische Kunstgeist höher als der maurische.

[140]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

Digitized by Google

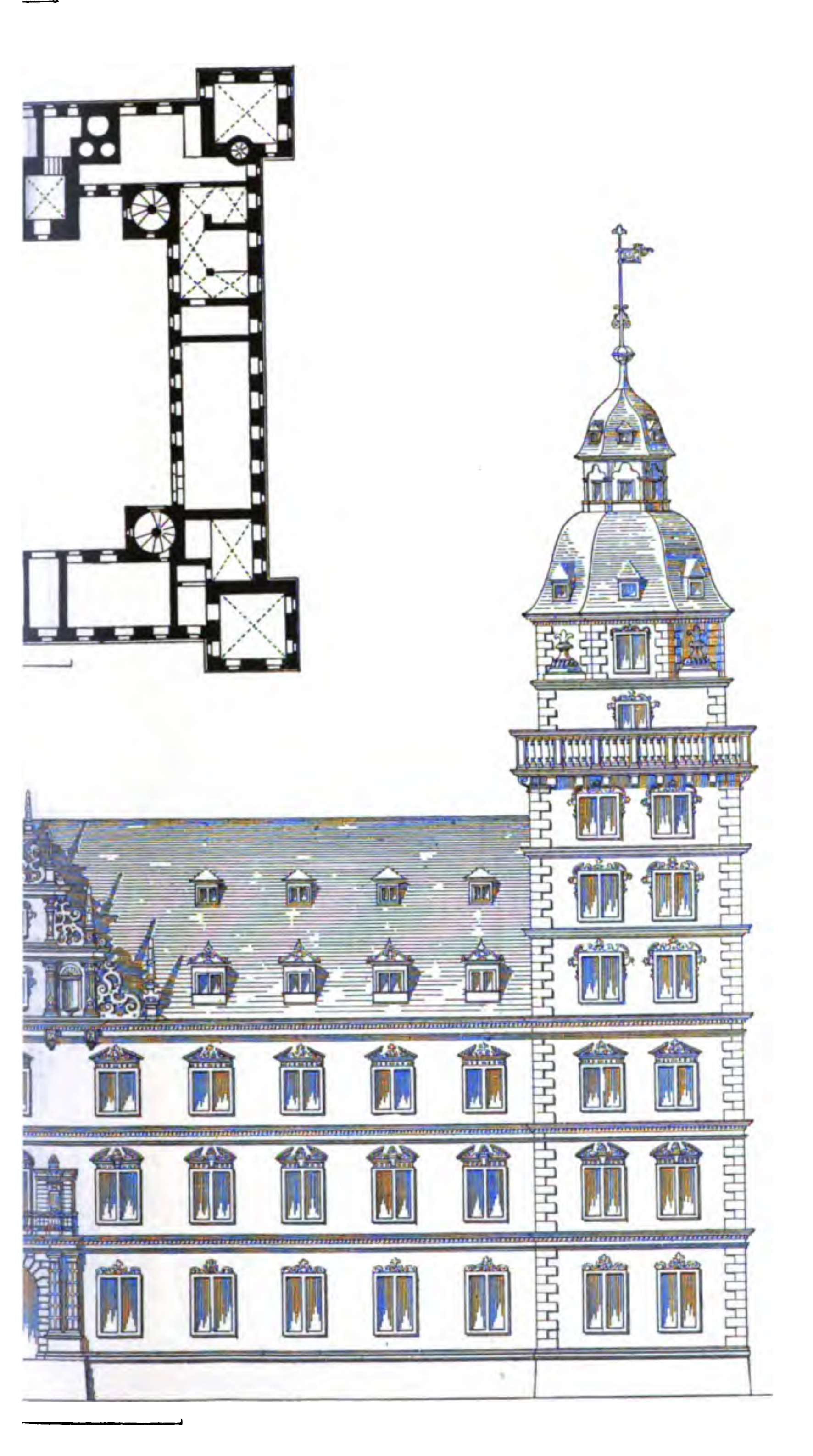
Digitized by Google



Schlofs zu A

Digitized by Google

105.



schaffenburg.

Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 26.

Digitized by Google

Digitized by Google

75. Altes Rathaus zu Strafsburg.

In freier Verwendung des Kompositionsmotivs des *Otto Heinrichs*-Baues hat *Daniel Specklin* die Fassade des alten, um 1585 erbauten Rathauses zu Strafsburg (Fig. 84 [184]) entworfen. Das System der Doppeltravéen ist dahin abgeändert, dafs an den Hallen des Erdgeschosses jedem zweiten Pfeiler ein Pilaster vorgelegt ist und dafs in den Obergeschossen an Stelle der Nischen Pilaster getreten sind, welche allerdings schwächer und anders gebildet sind, als diejenigen über den unteren Pilastern. Die Doppeltravée ist beibehalten; aber ihr Rhythmus ist unentschieden. Das Gleiche gilt von der Abstufung der Geschosse. Im einzelnen kündigt sich die Formgebung des *Friedrichs*-Baues an, der ja auch von einem Strafsburger Meister ausgeführt ist.



Fig. 90.



Portal eines Hauses zu Bremen [141]).

76. Schlofs zu Aschaffenburg.

Einem anderen Strafsburger Meister, *Georg Riedinger*, begegnen wir in dem in den Jahren 1605—14 für Erzbischof *Johann Schweikard* erbauten Schlofs zu Aschaffenburg (siehe die nebenstehende Tafel und Fig. 85 [185]). Das Schlofs, auf einer Anhöhe über dem Main gelegen, ist eine regelmäfsige, fast quadratische, einen Hof umschliefsende Anlage mit vier Ecktürmen. Im Hof ist ein älterer Turm in den Bau aufgenommen, der die strenge Symmetrie der Gesamtanlage unterbricht, aber nicht ganz aufhebt. Die Grundrifsform kommt in Frankreich nicht selten vor und scheint von da übernommen zu sein. Der Aufbau entwickelt sich nicht in Säulen- oder Pilasterordnungen; aber die Geschosse sind durch kräftige Gesimse getrennt. An den Türmen sind etwas zu viele wagrechte Linien. Der geometrische Aufrifs läfst die Wirkung des stattlichen Baues kaum ahnen. Die Gruppierung ist von allen Seiten gut, von Seite des Flusses sehr bedeutend (Fig. 85). Auch der Hof ist sehr schön; die Treppentürme in den Ecken, die Zwerchhäuser über der Mitte der Fronten und die überragenden äufseren Ecktürme schliefsen sich zu reichen, wirkungsvollen Gruppen zusammen. Das Detail ist demjenigen des Rathauses zu Strafsburg und des *Friedrichs*-Baues zu Heidelberg verwandt. Zu den deutschen Formen treten niederländische Motive, facettierte Quader u. a. Alle Einzelheiten sind sorgfältig und schön gearbeitet.

Der gleichen Richtung gehört das Schlofs Gottesau bei Karlsruhe an,

[141]) Nach einer Photographie.

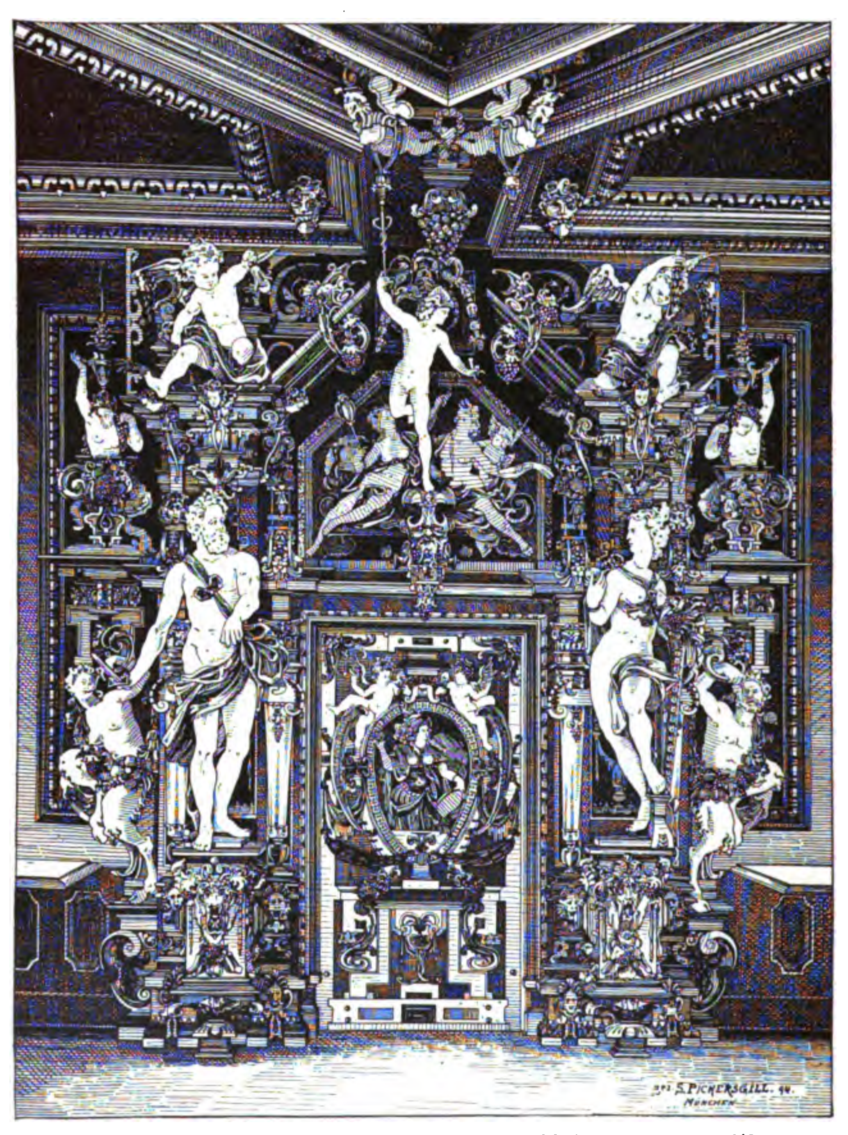
Digitized by Google

1588 erbaut; dann der Flügelbau des Rathauses zu Würzburg (siehe Fig. 43, S. 55), bei kleinen Abmessungen grofs, vielleicht ein Werk des Freiburgers *W. Beringer*, der auch am Bau der Universität beteiligt war.

77. Schlofs zu Mainz.

Eine Sonderstellung nimmt das kurfürstliche Schlofs zu Mainz (Fig. 86 [186]) ein. Es ist begonnen unter Erzbischof *Georg Christian von Greifenklau*

Fig. 91.



Thürumrahmung aus dem goldenen Saal im Schlofs zu Bückeburg [112]).

(1626—29) als Erweiterung der alten Martinsburg. Der von Erzbischof *von Greifenklau* begonnene Südflügel kam erst zwischen 1675 und 1678 unter *Damian Hartard von der Leyen* durch den Kapuziner Pater *Mathias von Saarburg* zum Abschlufs, nicht ganz nach den ursprünglichen Plänen. Noch um die Mitte

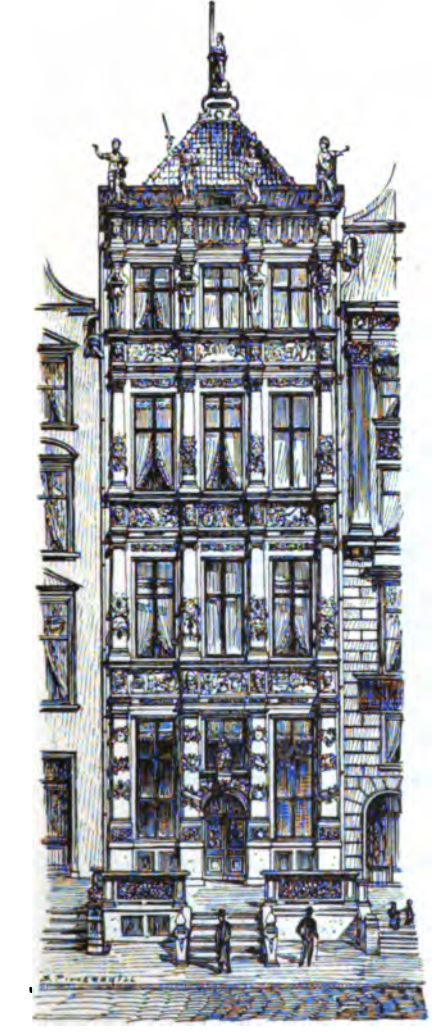
[149]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

Digitized by Google

des XVIII. Jahrhundertes wurde im Anschlufs an das Bestehende ein weiterer Flügel erbaut[143]).

Der Bau verfolgt ähnliche Ziele, wie der *Otto Heinrich's*-Bau in Heidelberg und das Rathaus zu Strafsburg; ihm eignet eine grofse Klarheit der Fassadenentwickelung und eine kühle Vornehmheit der Empfindung. Diese Eigenschaften weisen ebenso, wie vieles in den Einzelheiten, auf französische Studien hin. Der Name des Meisters ist nicht bekannt.

Fig. 92.



Haus an der Langgasse zu Danzig[144]).

In den eben besprochenen Bauten ist ein neues Kompositionsprinzip in die deutsche Renaissance eingeführt; die Bedeutung der Verhältnisse für die Gliederung der Fassaden ist erkannt, vielleicht nach eigenen Beobachtungen in Italien, wahrscheinlicher nach den Lehrbüchern des *Scamozzi* und *Serlio*. Sie führen aus der deutschen Renaissance hinaus; aber dieser Übergang tritt zu einer Zeit ein, da in Italien der Barock schon allgemeine Verbreitung gefunden hatte, und einige der Bauten sind selbst bereits barock. Aus diesem Grunde konnte die Bewegung trotz der hohen Schönheit der einzelnen Werke keine aufsteigende Entwickelung haben. Darauf ist schon oben hingewiesen. Eine innere Verwandtschaft all dieser Bauten ist nicht zu verkennen; aber sie stehen sich nicht so nahe, dafs man von einer Schule sprechen dürfte.

Für die spätere Zeit liegt der Mittelpunkt der Bewegung in Strafsburg. Dort haben *Daniel Specklin* und *Johannes Schoch* gewirkt; *Georg Riedinger* ist von da ausgegangen und dafs *W. Beringer* zu Strafsburg in Beziehung gestanden habe, ist wenigstens anzunehmen.

78. Niederdeutscher Barock.

Auch in Niederdeutschland tritt gegen Ende des XVI. Jahrhundertes der Umschlag zum Barock ein. Die Komposition ist daran kaum beteiligt; es handelt sich nur um einen Wandel des Dekorationsstils. Auch hierin sind die Gegensätze geringer, als in Oberdeutschland; denn die niederdeutsche Renaissance enthielt von Anfang an mehr barocke Elemente als die oberdeutsche, und diese entwickeln sich im Laufe des späten XVI. Jahrhundertes zu einem wilden, aber in sich konsequenten Barock. Die Absicht geht auch hier auf einen durch reichen Wechsel von Licht und Schatten hervorgebrachten Gesamteindruck, dem gegenüber die Klarheit und Reinheit der Linienführung zurücktritt. Es ist, als ob die Formen durch die gedrängte

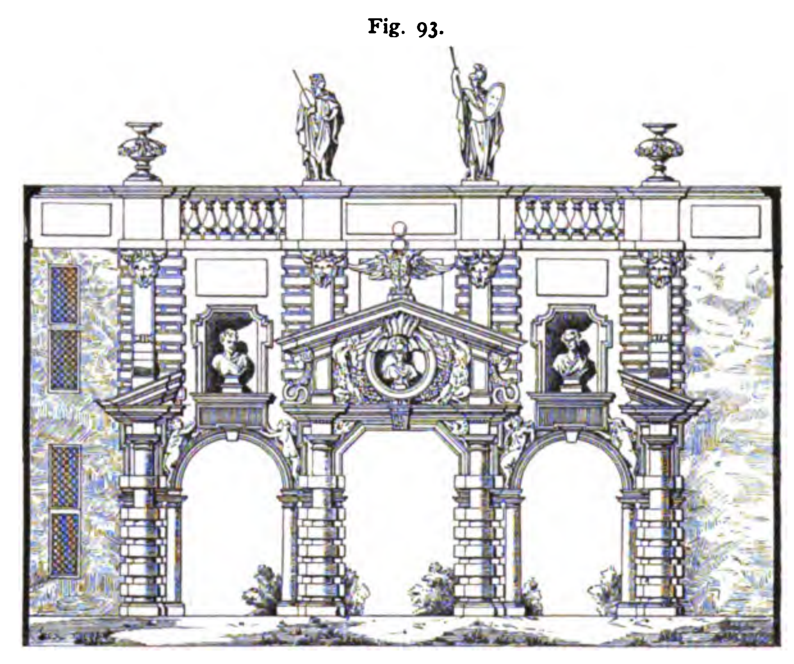
143) Siehe: SCHNEIDER, F. Denkschrift zur Herstellung des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses zu Mainz. Mainz 1897.

144) Nach einer Photographie.


Digitized by Google

Stellung gequetscht und aus der Fläche herausgedrückt würden. Namentlich gilt dies von allen Voluten, welche sich nicht mehr in reinen Spirallinien entwickeln, sondern, in die Breite gedrückt, zuweilen fast eckig werden. Die Rippen des schlaffen Akanthuslaubes werden mit Reihen von warzenartigen Auswüchsen besetzt; die Kartuschen, welche stets an ein lederartiges Material denken liefsen, werden zu widrigen Massen von auf- und abquellenden Flächen, welche das Aussehen haben, als ob sie aus weichen, frisch abgezogenen Fellen gebildet wären. Es ist das sog. Knorpelwerk. *Rutger Kassmann*, dieser Kunst sonderlicher Liebhaber, hat 1659 unter dem Titel »Architektur nach antiquitetischer Lehre und geometrischer Austeilung« in Köln ein Musterbuch dieses Knorpelstils herausgegeben. Seine Entwürfe (Fig. 87) scheinen Phantasiegebilde zu sein, welche jeder Ausführung spotten; wer sich aber die Mühe nimmt, die

Fig. 93.



Gartenthor von *Rubens'* Hause zu Antwerpen[146]).

Epitaphien von 1640—60 in den norddeutschen Kirchen zu betrachten, wird inne, dafs *Kassmann* nur Formen giebt, welche in weitem Umkreis schon üblich waren. Wohl das wüsteste von den grofsen Grabmälern ist dasjenige des Herzogs *August von Lauenburg* und seiner Gemahlin *Katharina* (von 1649) im Dom zu Ratzeburg. Überhaupt ist die Ausstattung der Kirchen das eigentliche Gebiet des norddeutschen Barock. Ganz einheitlich und von schöner Gesamtwirkung ist die Ausstattung der Jesuitenkirche in Köln (von 1627), eines der frühesten Werke des Knorpelstils. Einzelne Ausstattungsstücke finden sich in allen gröfseren Kirchen Norddeutschlands vom Rhein bis nach Preufsen. Gesammelt und systematisch geordnet würden sie ein sehr vollkommenes Bild der Stilentwickelung geben.

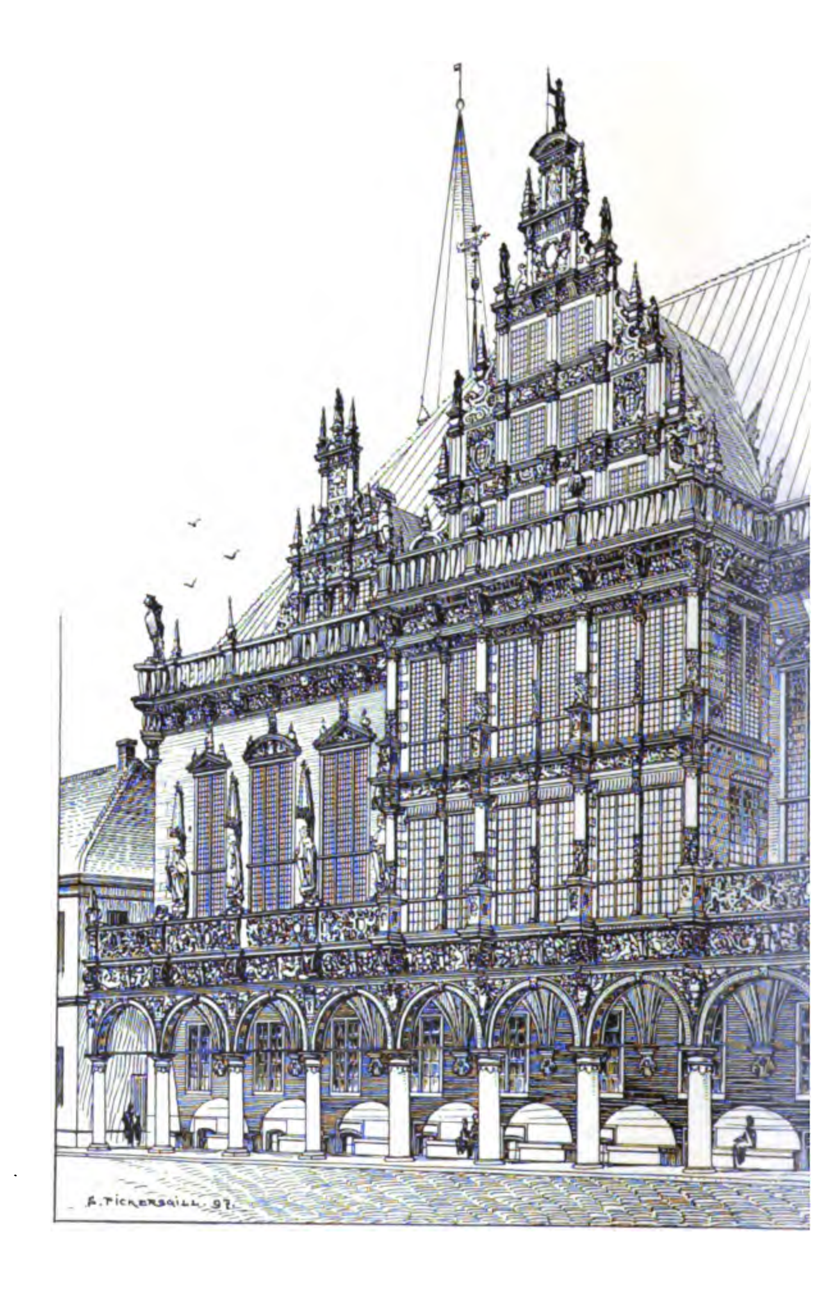
79. Denkmäler.

Dagegen ist die Zahl der Barockbauten nicht sehr grofs. Wenn im südwestlichen Deutschland der Eintritt des Barock mit einer Hebung des architektonischen Sinnes in Zusammenhang steht, so gilt ein gleiches für Niederdeutsch-

[146]) Nach: Gurlitt, C. Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889. Bd. II.

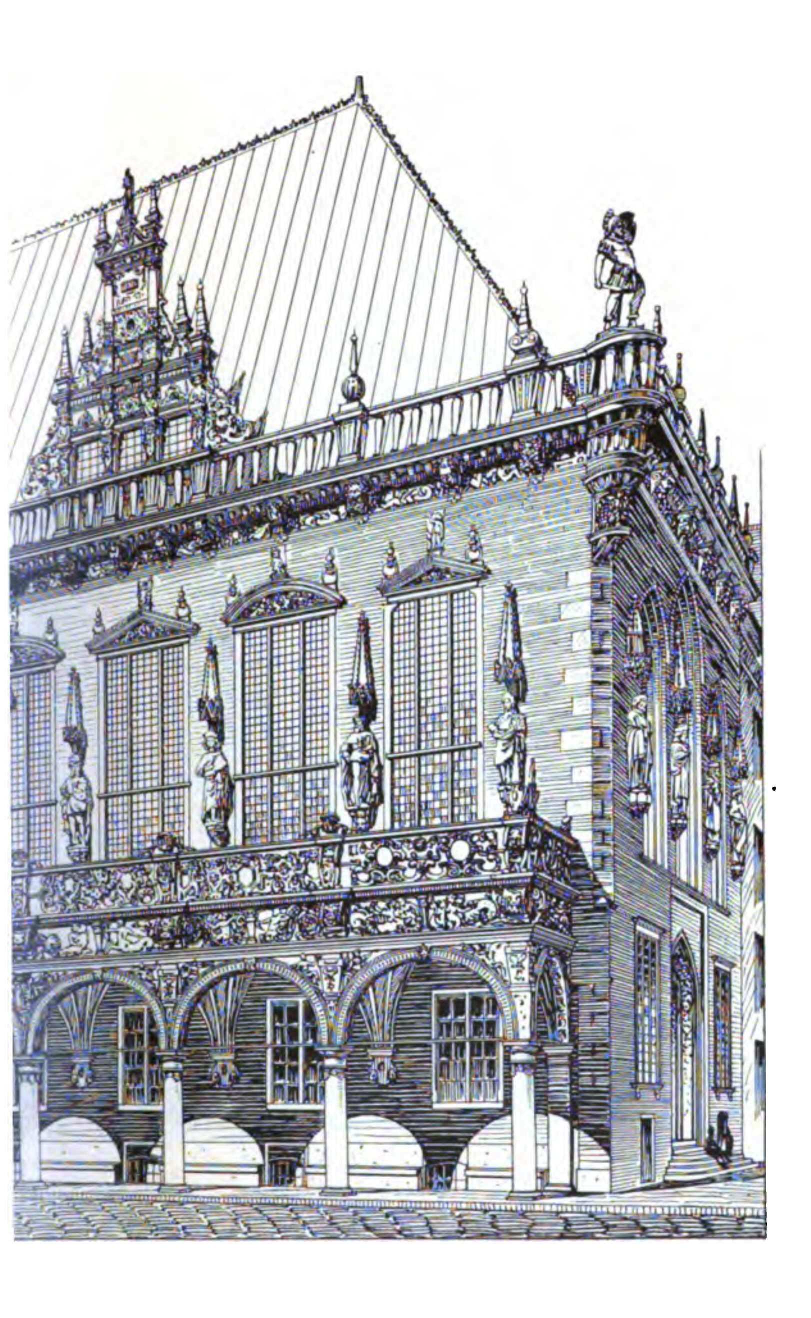
Digitized by Google

Digitized by Google



Rathaus z

Digitized by Google



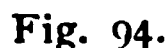
ı Bremen.

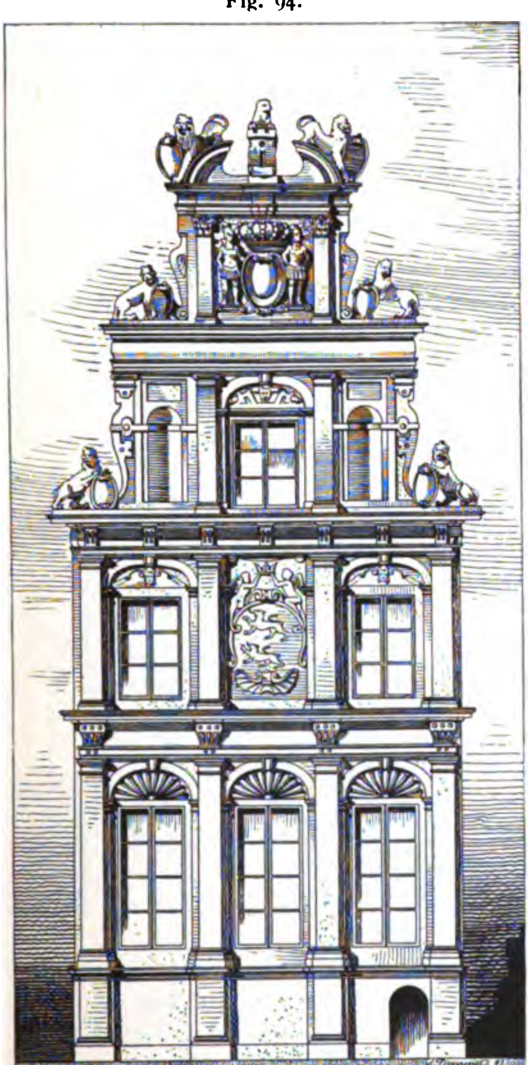
Nach: Fritsch, K. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1880–91.

Digitized by Google

Digitized by Google

land nicht in solchem Umfang; man hält im allgemeinen an der Kompositionsweise der Renaissance fest. Einzelne Ausnahmen sind zu konstatieren. Im Dienste des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel war *Paul Franke* (1538—1615) thätig, ein sehr selbständiger und großer Künstler. Seine beiden Hauptwerke, die Universität zu Helmstädt (1592—97) und die *Marien*-Kirche zu Wolfenbüttel (1608 begonnen und erst um 1660 nach vielen Unterbrechungen vollendet) sind einfach und groſs gedacht und durch bedeutende Verhältnisse ausgezeichnet. Die Universität in Helmstädt ist ein rechteckiger Bau; er hat zwei hohe Stockwerke mit groſsen Fenstern und an den Schmalseiten hohe, reich gebildete Giebel; an den Langseiten springen aus dem Dache je drei Zwerchhäuser vor; an das eine lehnt sich ein achteckiger Treppenturm an. Die *Marien*-Kirche in Wolfenbüttel ist eine dreischiffige Hallenkirche (vergl. Kap. 11, sowie Fig. 109 u. 110); der Innenraum ist von ernster Schönheit, fest und sicher gestaltet; weniger befriedigt das Äuſsere. Die Zwerchhäuser aus der letzten Zeit der Bauthätigkeit an der Kirche (1657, Fig. 88[139]), in den Verhältnissen und dem Relief der Gliederungen wohl abgewogen, sind im Detail Beispiele des wüstesten Knorpelstils.


Fig. 94.


Kollegienhaus zu Hoorn[147]).

Ein Zeitgenosse *Paul Franke*'s ist *Lüder von Bentheim*[146]) in Bremen. Er hat von 1609 an den Umbau des Rathauses (siehe die nebenstehende Tafel) geleitet, dessen jetzige Erscheinung, wenn nicht in der gesamten Ausführung, so doch im Entwurf ihm zugeschrieben wird. Der Bau ist aus dem XV. Jahrhundert; auch eine Halle an der Südseite war schon ursprünglich vorhanden. *Lüder von Bentheim* ersetzte sie durch eine von toskanischen Säulen getragene Arkadenreihe, welche von einem hohen Fries und einer Balustrade bekrönt sind. Alle Flächen sind mit reichstem Reliefschmuck in barocken Formen gefüllt (Fig. 89[140]). Über den drei mittleren Arkaden erhebt sich ein von einem hohen Giebel bekrönter Risalit. Zwei kleinere Giebel stehen ihm zur Seite. Ein kräftiges Gesimse um-

146) Näheres über diesen Meister siehe in: Focke, J. Die Werkmeister des Rathausumbaus. Bremisches Jahrbuch, Bd. XIV, S. 129 u. ff. — ferner: Pauli, G. Die Renaissancebauten Bremens im Zusammenhange mit der Renaissance in Nordwestdeutschland. Göttingen 1888. S. 55 u. ff.

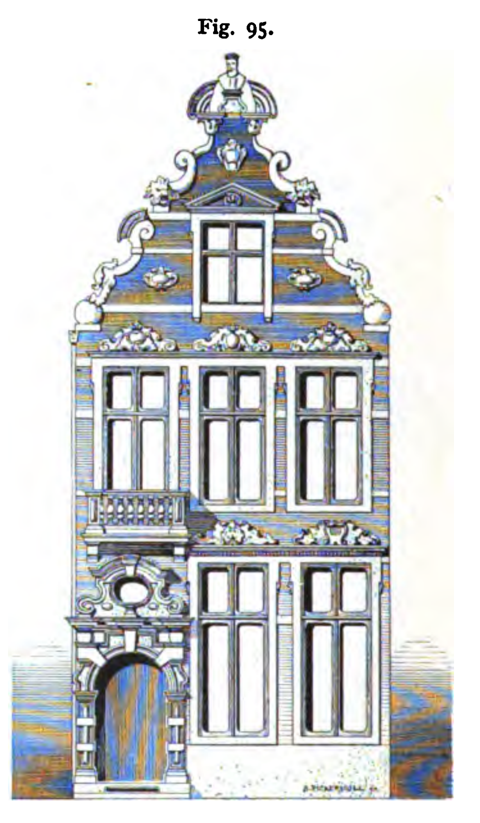
147) Nach: Ewerbeck, a. a. O.

Digitized by Google

zieht den ganzen Bau. Diese oberen Teile weichen in ihrer Formenbehandlung von der unteren Halle ab. Die Komposition ist im ganzen wie im einzelnen vortrefflich. Bewundernswert ist, wie durch die Zuthaten *Lüder*'s der einfache mittelalterliche Bau lebendig gruppiert wird. Dies wird noch deutlicher, als auf unserer Tafel, wenn man den Bau mehr von der Diagonale aus betrachtet (vergl. Kap. 3). Überhaupt tritt der Unterschied zwischen geometrischer und perspektivischer Ansicht an diesem Gebäude besonders klar zu Tage.

Die Halle im Obergeschoſs ist einer der stattlichsten Innenräume. Ihrer Anlage nach mittelalterlich, zu verschiedenen Zeiten mit Zuthaten versehen, hat sie ihren heutigen Charakter im wesentlichen im Beginn des XVII. Jahrhundertes erhalten. Die Räume, welche in den beiden Stockwerken des Risalits untergebracht sind, sind gegen die Halle durch Holzwände abgeschlossen, eine Wendeltreppe führt zu dem oberen; der Guldenkammer. Die Ausführung der Wände und der Treppe ist reich und äuſserst wirksam, wenn auch nicht frei von barocken Überladungen. Ungemein liebenswürdig sind die dekorativen Figürchen[148]).

Fig. 95.



Haus zu Gent[149]).

Den Stil des Rathauses finden wir wieder an der schönen Fassade des Krameramtshauses (1619—21), an der sich, wie am Rathause, niederländische und deutsche Dekorationsmotive vermengen. Auch das Essighaus in der Langengasse, 1618 begonnen und nicht ganz einheitlich durchgeführt, gehört einer ähnlichen Richtung an. Ganz nahe, Langengasse 16, steht ein weiteres Barockhaus. Wie das Essighaus hat es in der Breite drei Achsen und baut sich in vier Ordnungen und Giebel auf. Die Thür (Fig. 90) ist ganz besonders kapriziös. Weit stattlicher, als diese schmalen Dreifenster-Häuser, ist das *Leibnitz*-Haus in Hannover (von 1652). Das Kompositionsmotiv ist das aus dem Holzbau hervorgegangene niedersächsisch-westfälische; aber es ist hier zu einer seltenen Gröſse gesteigert. Das Detail ist ganz barock.

Im Schloſs zu Bückeburg ist die Thür des goldenen Saales mit ihrer Umrahmung zu nennen (Fig. 91[142]). Hier feiert die ausschweifendste Barockphantasie ein wahres Bacchanal. *Wendel Dietterlin*'s wildeste Entwürfe sind hier in plastischer Ausführung überboten.

Die Stadtkirche in Bückeburg ist ein schöner und ernster Innenraum; ihre hochbarocke Fassade ist ganz niederländisch. Niederländisch sind auch die Barockbauten Danzigs. Das hohe Thor ist schon in Art. 65 (S. 76) erwähnt.

---

[148]) Siehe die Aufnahmen in: Deutsche Renaissance, Abt. 34, Bl. 23—33.
[149]) Nach: EWERBECK, a. a. O.

Digitized by Google

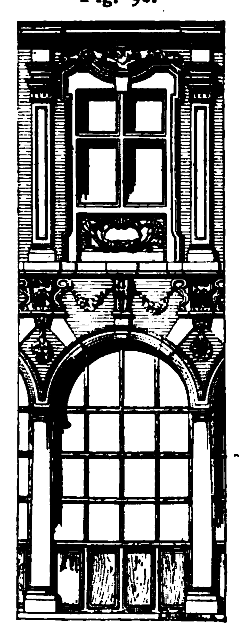
Das schöne Haus an der Langgasse (Fig. 92[144]) hat seine nächsten Analogien in Brüssel.

80. Niederländischer Barock.

Über den Barock der Niederlande mufs ich mich wieder auf einige Bemerkungen beschränken. Der niederländische, namentlich der flandrische Barock ist nicht unmittelbar aus der Renaissance des Landes hervorgegangen. Wohl enthält diese, wie schon bemerkt, viele Keime des Barock; der Florisstil, wie die Kunstrichtung des *Vredemann de Vries* wimmeln von Sonderbarkeiten aller Art, sodafs man sie, rein formal betrachtet, fast ebensogut dem Barock als der Renaissance zuzählen könnte; der flandrische Barock aber ist doch erst das Ergebnis erneuter, kräftiger Einwirkungen von Italien. Einige Denkmäler stehen den italienischen Vorbildern sehr nahe; im allgemeinen aber werden die italienischen Motive doch so selbständig verarbeitet, dafs eine Kunst von entschieden lokaler Färbung entsteht. Wie weit diese italienisierende Richtung der flandrischen Kunst, die wir ja auch in der Malerei und Plastik wahrnehmen, mit der Gegenreformation zusammenhängt, wäre näher zu untersuchen; dafs sie durch die zahlreichen und bedeutenden Bauten der Jesuiten gefördert wurde, ist kaum zu bezweifeln. Als die eigentlichen Begründer des flandrischen Barock sind *Jacques Franquart* und *Peter Paul Rubens* zu betrachten. *Rubens* war nur in geringem Mafse als ausführender Architekt thätig; er erweist sich auch in der Baukunst als ein durchaus selbstständiger Künstler (Fig. 93[145]). Durch seine Aufnahme der Genuesischen Paläste, welche 1622 in Antwerpen erschienen, hat er wenigstens theoretisch für die Aufnahme des italienischen Barock gewirkt. Auch andere niederländische Baumeister müssen in Genua und Mailand Studien gemacht haben. Im Kirchenbau bleibt der Zusammenhang mit Italien trotz der formalen Verschiedenheiten ein engerer, weil die Hauptmotive der Komposition hier wie dort die gleichen sind. (Vergl. Kap. 11.) Im Profanbau werden die typischen Formen der schmalen, hohen Giebelhäuser, wie sie sich schon in spätgotischer Zeit ausgebildet hatten, bis in das XVIII. Jahrhundert festgehalten. Das Haus der Gerber in Antwerpen (von 1644) unterscheidet sich nur in der Einzelgestaltung, namentlich der oberen Teile, von den in Fig. 3 (S. 17) u. 51 (S. 66) dargestellten Bauwerken. Auch das Kollegienhaus in Hoorn (Fig. 94[147]) unterscheidet sich mehr durch die formale Behandlung der Ordnungen und die gesuchte Bildung des Giebels, als durch den gesamten Aufbau von älteren Bauten. Hier sei dann nochmals auf das in Fig. 92 abgebildete Haus in Danzig hingewiesen. Ganz spät, 1697—99, sind die Zunfthäuser auf der *Grande Place* zu Brüssel, an denen Einwirkungen der französischen Kunst nicht zu verkennen sind.



Fig. 96.



System des Hofes in der Börse zu Lille[150]).

Charakteristisch bleibt dem niederländischen Barock die Vorliebe für die Mischung von Backstein und Haustein. Die Gliederung behält stets eine gewisse Zierlichkeit und wird selten schwer und massig. In den Umrifslinien der Umrahmungen von Fenstern und Thüren, sowie an den Giebeln sind pedantische Scherze beliebt; das Füllungsornament hat gewöhnlich die Form der

[150]) Nach: Ysendyck, a. a. O.

Digitized by Google

Kartusche, und zwar der aus dem italienischen Barock abgeleiteten. (Fig. 95[149]), ein Haus in Gent vom Jahre 1675 und Fig. 96[150]), System des Hofes der Börse in Lille, die 1651 von dem städtischen Werkmeister *Julien Destré* erbaut ist, mögen veranschaulichen, was in Worten nicht klar zu machen ist.

---

10. Kapitel.

Die italienische Renaissance und der italienische Barock in Deutschland und in den Niederlanden.

81. Allgemeines.

Während der ganzen Epoche der Renaissance entstehen in Deutschland Bauwerke, welche der italienischen Renaissance zugezählt werden müssen, sowie solche, welche ihr wenigstens näher stehen als der nordischen. Sie stehen untereinander nicht oder nur ausnahmsweise in Zusammenhang, und ihre Einwirkung auf den lokalen Stil ist meist keine grofse. Gleichwohl ist ihre geschichtliche Bedeutung keine geringe; sie leiten in den germanischen Ländern die internationale Periode des Barock und Rokoko ein, in der die regionalen Unterschiede in der Architektur mehr und mehr schwinden. Allerdings am Mafsstab der italienischen Hoch-Renaissance dürfen sie nicht gemessen werden. Ihre Entstehung liegt diesseits des Höhepunktes der Renaissancebewegung in Italien, und die Italiener, welche, von geistlichen und weltlichen Fürsten berufen, nach Deutschland kamen, waren nicht die ersten Meister. Gleichwohl reicht manches an die Durchschnittsleistungen der italienischen Kunst heran. Die späte Entstehungszeit der meisten von diesen Werken erklärt hinlänglich, dafs wir an ihnen der Grundstimmung der italienischen Renaissance, der in sich selbst beschlossenen Klarheit und ruhigen Harmonie nur selten begegnen. Ihre Zeit war auch in Italien vorüber. Die Rückwirkung der kirchlichen Bewegungen in Deutschland war nicht ausgeblieben; der Gegensatz von Gott und Natur, den man in der bedingungslosen Bewunderung des klassischen Altertums mehr und mehr aufser acht gelassen hatte, hatte sich aufs neue aufgethan und war schärfer denn je zuvor erfafst worden; die Gemüter waren gedrückt, leidenschaftlich erregt und zu weicher Hingabe geneigt. Diese Stimmungen sprechen sich in der Kunst der Gegenreformation, dem Barock, aus. Der italienische Barockstil spricht eine kräftige und eindringliche Sprache; er weifs zu packen und will erschüttern; er ist in der Wahl seiner Ausdrucksmittel nicht ängstlich. Durchaus pathetisch, bringt er alle Empfindungen in gesteigerter, oft in übertriebener Weise zum Ausdruck. Ob der italienische Barock hinsichtlich seines Stimmungsgehaltes ohne die Gegenreformation die Richtung genommen hätte, die er thatsächlich genommen hat, ist mehr als fraglich; aber eingetreten wäre er im XVI. Jahrhundert auch ohne sie; denn die Renaissance hatte um 1500 ihren Höhepunkt erreicht.

Es liegt im Wesen jeder Spätkunst, dafs sie ihren Anfängen gegenüber mit gesteigerten, aber derberen Mitteln arbeitet; der italienische Barock hat aber vor analogen Stilphasen anderer Epochen und Länder eine Gröfse der Gesinnung voraus, welche selbst der Renaissance gegenüber als eine, wenn auch einseitige Steigerung gelten kann. Er reflektiert die Majestät der *Ecclesia militans*, und er hat mit ihren Sieg erfochten; aber die Kirche weifs, warum sie das Mittel, das ihr vor drei Jahrhunderten gute Dienste leistete, heute beiseite stellt. Der Barockstil ist in seinen Anfängen ein kirchlicher; allein die Glanzentfaltung,

Digitized by Google

welche zu bethätigen die Kirche im XVI. und XVII. Jahrhundert für nötig hielt, lockte die Grofsen der Erde, sich mit ähnlichem Glanz zu umgeben. Der Stil wurde sofort auch Palaststil, und er hat die Komposition des Palastbaues mächtig gefördert. Die Abmessungen steigern sich; der Verkehr im Inneren wird durch Gänge und Vorsäle verbessert; stattliche Treppen in reichster und bequemster Anlage dürfen nicht fehlen. Das Motiv der lang gestreckten, durch ein mittleres und zwei seitliche Risalite gegliederten Fronten, das noch heute die Komposition grofser Fassaden beherrscht, ist eine Errungenschaft des Barocks.

Der italienische Barock ist in höherem Grade international, als irgend ein Stil vor ihm; die nationalen Unterschiede in der Baukunst sind zu keiner Zeit geringer, als unter seiner Herrschaft. Der Stil fand im späteren XVI. und im XVII. Jahrhundert im katholischen Süddeutschland, wie in den Niederlanden Aufnahme. Barockkunst ist fast alles, was die Italiener und die italienisch gebildeten Niederländer in Deutschland im Dienste der Kirche, der Fürsten und des Adels geschaffen haben; nur in einzelnen von diesen Werken waltet noch die reine Anmut der Renaissance.

82. Italienische Bauten in Deutschland.

Hier mufs an erster Stelle das Belvedere auf dem Hradschin in Prag genannt werden, 1536 von *Paolo della Stella* begonnen, ein Lust- und Sommerhaus in einem schönen Garten. Es ist trotz der etwas derben Formgebung reine Renaissance. Schon die ganze Anlage, ein rechteckiger Bau ohne Gruppierung, von einer lichten Bogenhalle auf schlanken jonischen Säulen umgeben, spricht dies klar aus, und die Verhältnisse sagen dasselbe. Man hat die Basilika in Vicenza als Vorbild genannt; die Nachahmung beschränkt sich indes auf den Umrifs; alles Einzelne ist anders. Die innere Ausstattung ist nicht mehr die alte[151]).

Italienisch ist die Dekoration des Schlosses Stern bei Prag, eines älteren Baues, der durch *Paolo della Stella* neu dekoriert wurde.

In Landshut begann Herzog *Ludwig* 1537 den Bau eines ausgedehnten Palastes. Der Flügel an der Altstadt ist von *Nikolaus Überreiter* und dem Augsburger Baumeister *Bernhard Zwitzel* im Stil der frühen deutschen Renaissance erbaut, leider aber fast ganz umgestaltet worden. Ihm schliefsen sich, einen Hof umgebend, drei weitere Flügel an, und ein Anbau erstreckt sich bis an die Isar. Der Erbauer war ein Italiener aus der Schule *Sammichele's*, *Antonelli* aus Mantua. Der Hof, von strenger Formgebung und wohlabgewogenen Verhältnissen, ist sehr stattlich und schön. Im Hauptgeschofs ist ein grofser, von einem gedrückten Tonnengewölbe überdeckter Saal (1542) und zwei Reihen hoher gewölbter Zimmer. Die Gewölbe sind nach Art kassettierter Decken geteilt, die Stege mit Ornamenten in Stuckrelief — wohl die erste ausgedehntere Anwendung dieser Dekorationsweise in Deutschland —, die Flächen mit historischen und mythologischen Gemälden, wie mit Grotesken geschmückt. Die Malereien, an deren Ausführung Italiener und Deutsche beteiligt waren, haben durch Übermalung gelitten, waren aber von Anfang an nicht bedeutend. Trotzdem ist die Wirkung der Räume eine sehr vornehme und mufs es in noch weit höherem Mafse gewesen sein, solange die Wände mit Teppichen oder in anderer Weise ausgestattet waren. Sehr hübsch ist die kleine, quadratisch angelegte Kapelle. Auch im Erdgeschofs sind einige beachtenswerte Räume. Die schöne Fassade an der Landgasse, unten Rustika,

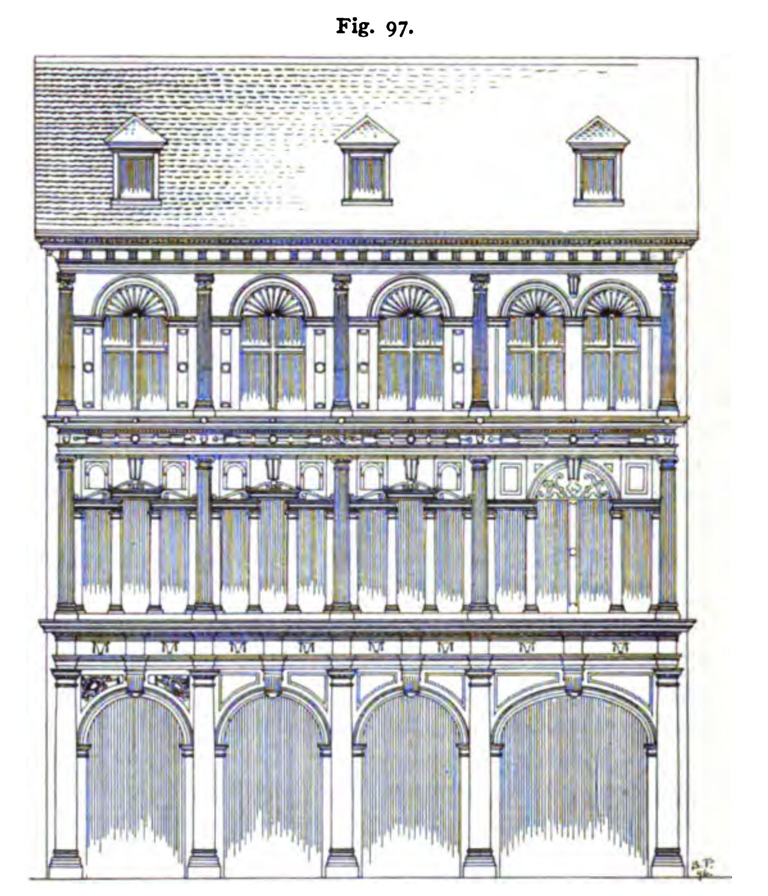
[151]) Siehe die betr. Aufnahme in: FRITSCH, a. a. O. — ferner die einschlägige Abbildung in: DOHME, a. a. O., S. 331 — endlich: Teil IV, Halbband 1 (Fig. 191, S. 193 [2. Aufl.: Fig. 250, S. 220]) dieses »Handbuches«.

Digitized by Google

oben eine durch zwei Geschosse reichende Pilasterordnung, ist wieder ganz in der Weise *Sammichele*'s gedacht. Der Bau ist ein bedeutendes Werk, das auch in Verona oder Mantua neben anderen Palästen stand hielte.

In Basel entstanden 1578 die schöne Fassade des Geltenzunfthauses (Fig. 97 [152]), welche in Anlage und Verhältnissen das Studium von *Serlio*'s Architekturwerk erkennen läſst, und gegen Ende des Jahrhundertes die verwandte Front des Spieſshofes. Der *Ritter*'sche Palast in Luzern ist ein Werk *Giovanni Linzo*'s aus Pergine, 1557 begonnen; an der Fassade sind die italienischen Motive in sehr unzulänglicher Weise angewandt; dagegen ist der Hallenhof eine schöne Leistung. Die Grundriſsanordnung ist ganz regelmäſsig. Schloſs Porzia in Spital an der Drau schlieſst sich der venetianischen Renaissance an.

Fig. 97.



Geltenzunfthaus zu Basel [152]).

Die *Fugger*, welche schon in der Frühzeit des XVI. Jahrhundertes der Renaissance in Augsburg Eingang verschafft hatten, leisten der italienischen Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhundertes erneuten Vorschub. Um 1570 berief *Jakob Fugger* den *Antonio Ponzano (Ponzoni)*, einen Schüler *Tizian*'s, (?) nach Augsburg zur Ausschmückung einiger Räume seines Palastes. Mit *Ponzano* kamen wohl noch andere Italiener nach Augsburg. Von ihren Arbeiten haben sich zwei Zimmer im Erdgeschoſs des nordwestlichen Flügels erhalten, niedrige, gewölbte Räume (Fig. 98 [153]). Nicht die Anlage, nur die Dekoration ist italienisch, diese aber ganz. Die glatten Wände sind mit Grotesken und Landschaften bemalt. Über Gesimsbändern setzen die reich geteilten Gewölbe an. Die Gewölbeteilungen sind in Stuck und Terrakotta plastisch geschmückt, die Flächen mit Malereien, Grotesken und allegorischen Figuren reich ausgestattet. Die Malereien, welche den Arbeiten *Pocetti*'s in den Uffizien

[152]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 17.
[153]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

und denen der *Zuccheri* in Caprarola parallel stehen, sind überaus frisch und freudig hingeworfen; in der elastischen Führung der Linien und dem harmonischen Kolorit sind sie von hohem, dekorativem Werte[154]).

Die Künstler, welche hier in den Jahren 1571 und 1581 gearbeitet haben, waren in der Zwischenzeit im Verein mit anderen, unter denen *Christoph Schwarz* und *Friedrich Sustris* die bedeutendsten waren, in der Trausnitz zu Landshut thätig. Die Gesamtwirkung ist in diesen flachgedeckten Räumen eine geringere, weil alle plastische Ausstattung fehlt; die ornamentalen Malereien aber sind vortrefflich. Ein Fries mit Darstellungen aus der *Commedia dell' arte* ist durch köstlichen Humor ausgezeichnet.

Endlich treffen wir die gleichen Dekoratoren von 1586 im Antiquarium und der Grottenhalle der Residenz in München an. Das Plastische ist hier noch

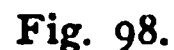
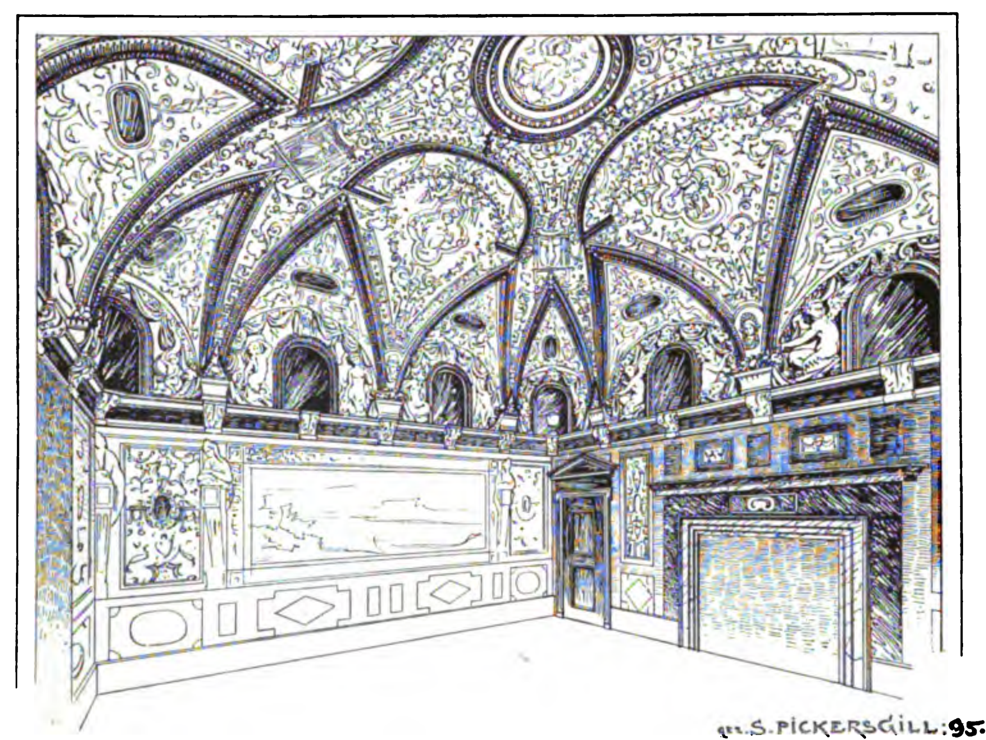


Fig. 98.



Zimmer im *Fugger*-Hause zu Augsburg[155]).

vortrefflich. Besonders sind die Pfeilerkapitelle im Antiquarium (Fig. 99[156]) meisterhaft modelliert; in den ornamentalen Malereien aber, so reizend sie im einzelnen sind, macht sich die Ermüdung geltend.

Die bisher besprochenen Werke haben noch das Gepräge der Renaissance, wenn auch zum Teile einer sehr späten. Mit dem Beginn des XVII. Jahrhundertes kommt der italienische Barock in voller Entfaltung über die Alpen. Ganz italienisch sind allerdings nur wenige Bauten: Werke italienischer Meister; zahlreich aber sind die Arbeiten italienisch gebildeter Niederländer und Deutschen. Die Kunst dieser Meister, Architekten wie Maler und Bildhauer, hat den gemeinsamen Zug, welchen wir heute als akademisch bezeichnen; ihr Empfinden

---

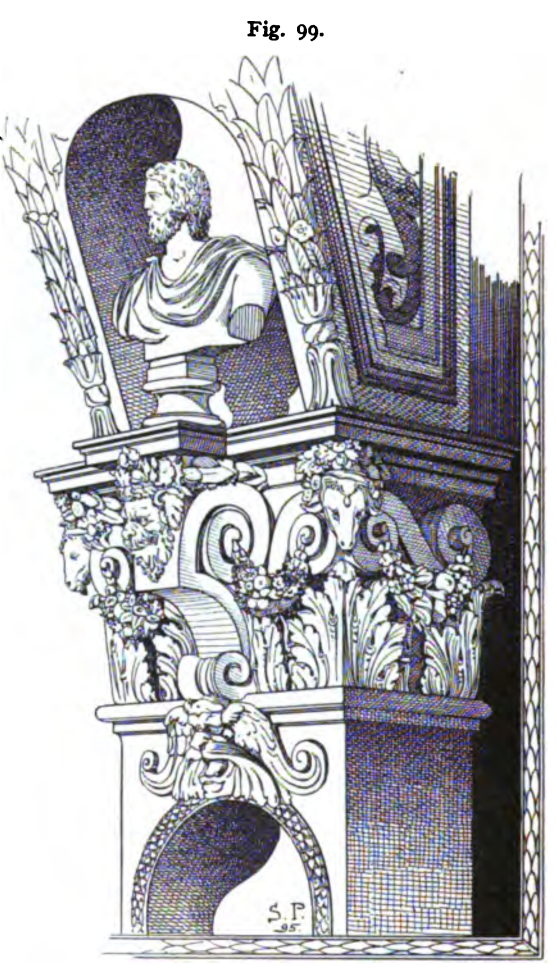
155) Aufnahmen sind im Augsburger Album des Akademischen Architekten-Vereins München zu finden.
156) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

spricht sich in allgemeinen Formen aus, und sie sprechen nicht ihre Muttersprache, sondern ein fremdes Idiom. Sie haben sich die Formen der italienischen Kunst gründlich zu eigen gemacht und wissen sie zu handhaben; aber ihr künstlerisches Empfinden bleibt fast ausnahmslos in einem Zwiespalt zwischen nordischem und italienischem Kunstgeist befangen.

1598 zerstörte ein Brand den alten Dom zu Salzburg. *Scamozzi* hat in den Jahren 1604—6 einen Plan für den Neubau angefertigt[156]). Der hervorragend schöne Grundrifs, der die Motive von *St. Peter* in freier Weise verwertet, gestattet zwar kein bestimmtes Urteil über die Wirkung, welche der ausgeführte Bau gemacht haben würde, läfst aber Bedeutendes ahnen.

Fig. 99.



Pfeilerkapitell im Antiquarium der Residenz zu München[155]).

Scamozzi's Plan kam nicht zur Ausführung. Der Dom wurde in den Jahren 1614—34 von *Santino Solari* aus Como, einem Schüler *Scamozzi*'s, erbaut. *Solari*'s Plan ist eine Reduktion von demjenigen seines Meisters; die Choranlage erinnert im Grundrifs an den Dom von Como. Ich habe den Dom von Salzburg (Fig. 100[157]) mehrmals, doch stets nur flüchtig gesehen. Die Wirkung ist im Langhause etwas schwer, erhebt sich aber im Chor und unter der Vierung zu freier Schönheit. Die Beleuchtung ist vortrefflich. Der Stil ist ein guter Barock. Am Aufseren sind die einfach strengen Langseiten besser, als die Fassade.

Ganz italienisch sind auch die schon 1592 begonnene bischöfliche Residenz und andere Bauten. Salzburg erhielt im frühen XVII. Jahrhundert den italienischen Charakter, welcher der Stadt noch heute eignet.

Scamozzi war auch in Prag thätig. Ihm wird die Anlage des stattlichen Treppenhauses der Hofburg zugeschrieben; ebenso das Portal derselben, eine trockene Arbeit von schlechten Verhältnissen. Ganz in den Formen des italienischen Barock ist die Ausstattung des *Wallenstein*'schen Palastes in Prag gehalten. An ihr waren verschiedene italienische Meister beteiligt. Soweit Abbildungen (Fig. 101[158]) ein Urteil zulassen, liegen genuesische Vorbilder zu

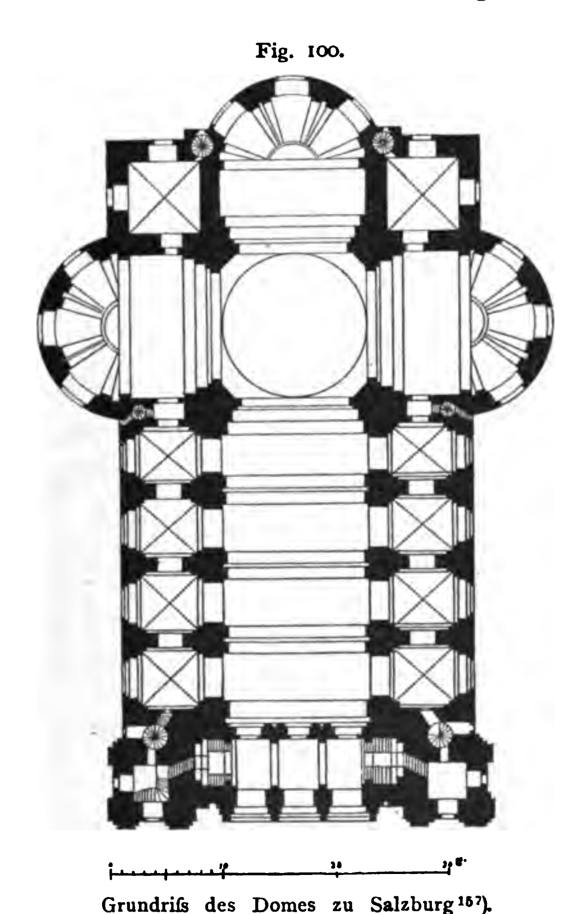
[156]) Siehe: Dohme, a. a. O., S. 394.
[157]) Nach ebendas.
[158]) Nach: Fritsch, a. a. O.

Digitized by Google

Grunde. Über die ausführenden Künstler und die stilistischen Einzelheiten siehe das unten genannte *Gurlitt*'sche Werk[159]). Den Abschlufs des Gartens bildet eine Halle von drei Arkaden (Fig. 102[160]). Sie hat nicht nur grofse Abmessungen, sondern auch bedeutende Verhältnisse. Das Barockmotiv der von Doppelsäulen getragenen Arkaden ist hier zu hoher Grofsartigkeit gesteigert; Ernst und Würde walten über der Komposition. Der Bau wird gewöhnlich dem *Giovanni Marini* zugeschrieben; *Gurlitt* hält ihn für ein Werk des *Bartolommeo Bianco.*

Auch das Mausoleum des Erzherzogs *Ferdinand II.*, 1614—22 von *Giovanni Pietro de Pomis* erbaut, ist völlig italienisch. Die Neigung des Barock zu Pleonasmen und Schrullen tritt hier sehr augenfällig zu Tage.

Fig. 100.



Grundrifs des Domes zu Salzburg[157]).

83.
Werke italienisch gebildeter Niederländer.

Haben in Salzburg und Prag Italiener gewirkt, so haben in München italienisierte Niederländer die Führung. Die Künstlergeschichte Münchens unter *Wilhelm V.* und *Maximilian I.* ist zwar noch nicht endgiltig aufgeklärt; das aber steht aufser Frage, dafs die Münchener Kunst des ausgehenden XVI. und des beginnenden XVII. Jahrhundertes einen so einheitlichen Stilcharakter hat, wie er nur durch das Wirken überragender, geringere Individualitäten mit sich reifsender Meister erreicht werden kann, und ferner, dafs dieser Stilcharakter der italienisch-niederländische, nicht der italienisch-deutsche ist. Die führenden Meister sind *Friedrich Sustris* und *Peter Candid*, beide aus *Vasari*'s Schule hervorgegangen, zwei reiche und vielseitige und, was mehr bedeutet, zwei nahe verwandte Geister, welche in hervorragendem Mafs Schule gemacht haben. Sie sind Eklektiker, klar und kühl, von reichem und sicherem Können. Ihre Überlegenheit in allem Formalen mufste jüngere Kräfte unwiderstehlich anziehen und unterwerfen. Es ist deshalb aufserordentlich schwer, die Arbeiten dieses Kreises nach stilistischen Merkmalen zu scheiden; aus dem gleichen Grunde hat aber diese Scheidung nur geringe Bedeutung für die allgemeine Kunstgeschichte.

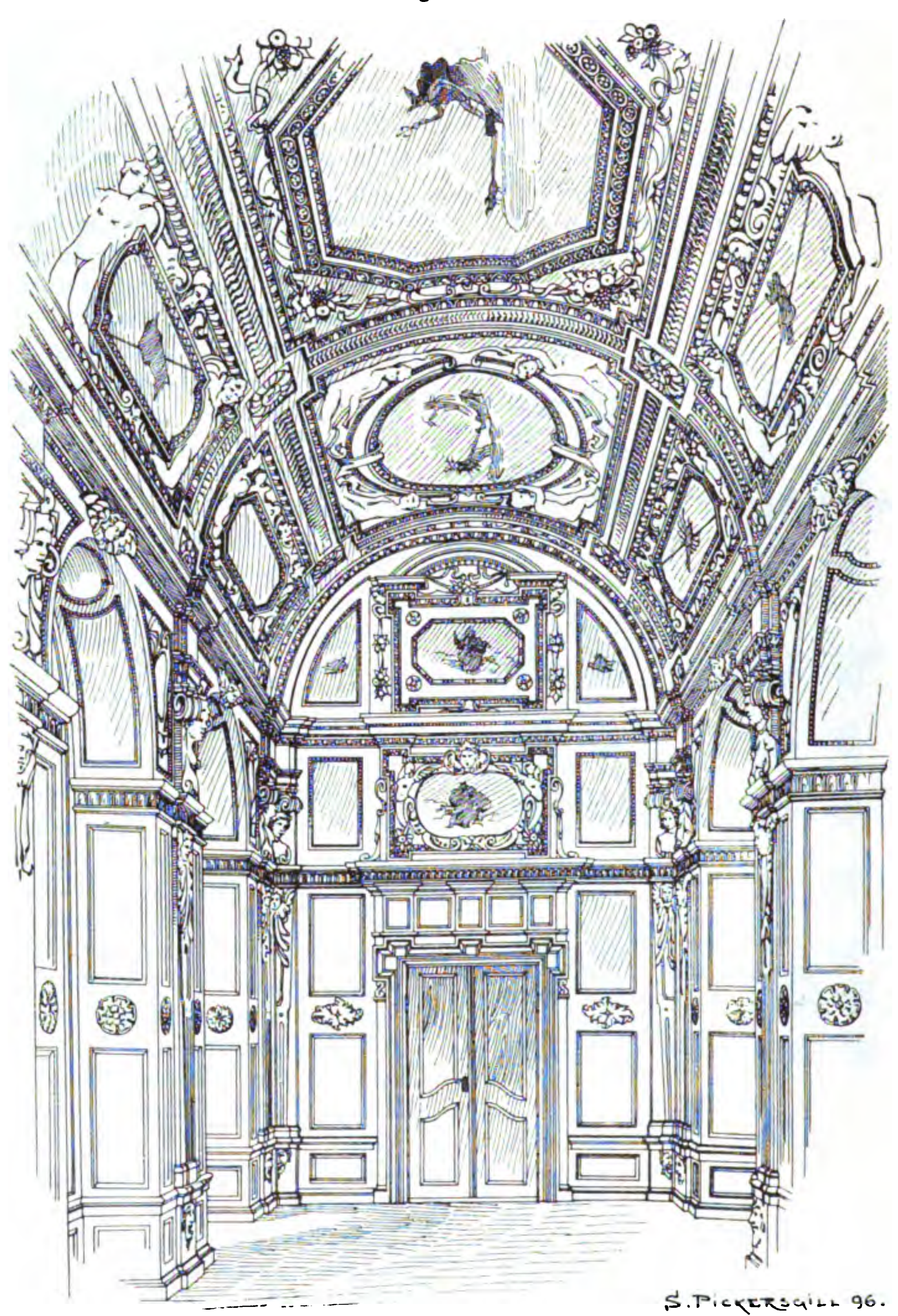
Wir haben hier die Jesuitenkirche mit dem anstofsenden Kollegium und den Neu- und Ausbau der Residenz zu betrachten; eine Würdigung des dritten grofsen Komplexes, der von *Wilhelm V.* erbauten Herzog Maxburg, ist nach den Umbauten der letzten Jahrzehnte nicht mehr möglich.

Der Bau der Jesuitenkirche ist 1583 begonnen und 1597 vollendet. Den

[159]) Gurlitt, C. Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889. Bd. VII, S. 11 u. ff.
[160]) Nach: Fritsch, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 101.



Korridor im *Wallenstein*'schen Palast zu Prag [159]).

Entwurf glaube ich dem *Friedrich Sustris* zuschreiben zu sollen. Er setzt eine so sichere Meisterschaft in künstlerischer, wie in technischer Hinsicht voraus, dafs neben *Sustris* kein anderer Münchener Meister jener Zeit und ebensowenig ein Mitglied des Kollegiums in Frage kommen kann. Mit verständiger Klarheit

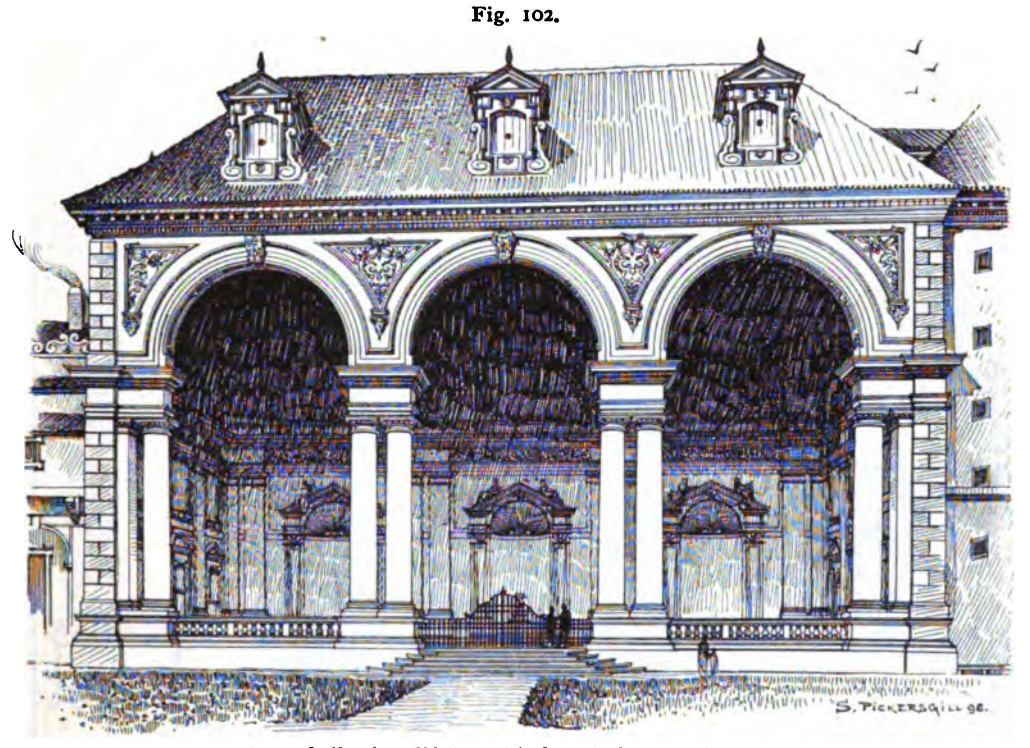
Digitized by Google

ist hier ein Innenraum von imponierender Gröfse geschaffen. (Vergl. Kap. 11, sowie Fig. 112 u. 113).

Das Jesuitenkollegium, jetzt Akademie der Wissenschaften, ist ein ernster und würdiger Bau, auf die Gesamtwirkung komponiert, aber im einzelnen reizlos.

Ein zweites Werk von *Sustris* ist der Grottenhof der Residenz; er ist unter *Wilhelm V.* begonnen und wurde unter *Maximilian I.* vollendet. Leider ist er um das Jahr 1700 verändert worden. In seiner Urgestalt mufs er einen intimen Reiz besessen haben, wie wir ihn an den meisten Schöpfungen dieses Kunstkreises vergeblich suchen. Noch jetzt bietet der kleine Garten mit dem Perseusbrunnen und der zierlichen Grottenhalle ein ansprechendes Bild eines

Fig. 102.



Gartenhalle im *Wallenstein*'schen Palast zu Prag[160]).

Renaissancegartens. Ein gröfserer Garten von reicher Anlage befand sich an der Südseite der den Grottenhof umgebenden Baulichkeiten. Dieser Garten ist vom Augsburger Patrizier *Philipp Hainhofer* 1611[161]) und im unten genannten Werke *Diesel*'s[162]) beschrieben.

In den Jahren 1611—19 führte *Maximilian I.* die grofsartigen Bauten auf, welche den Kaiserhof der Residenz umgeben. Entwurf und künstlerische Leitung müssen dem *Peter Candid* zugeschrieben werden[163]). Die Anlage ist einheitlich und grofs gedacht. Das Aufsere ist ganz schlicht gehalten; nur eine allerdings geschickt entworfene, gemalte Architektur erweckte den Schein einer architektonischen Gliederung. Die Pracht beschränkt sich auf die Haupttreppe mit den anschliefsenden Hallen und auf die Räume des Hauptgeschosses.

[161]) Siehe: Zeitschr. d. hist. Ver. für Schwaben u. Neuburg, Bd. VIII, S. 73.

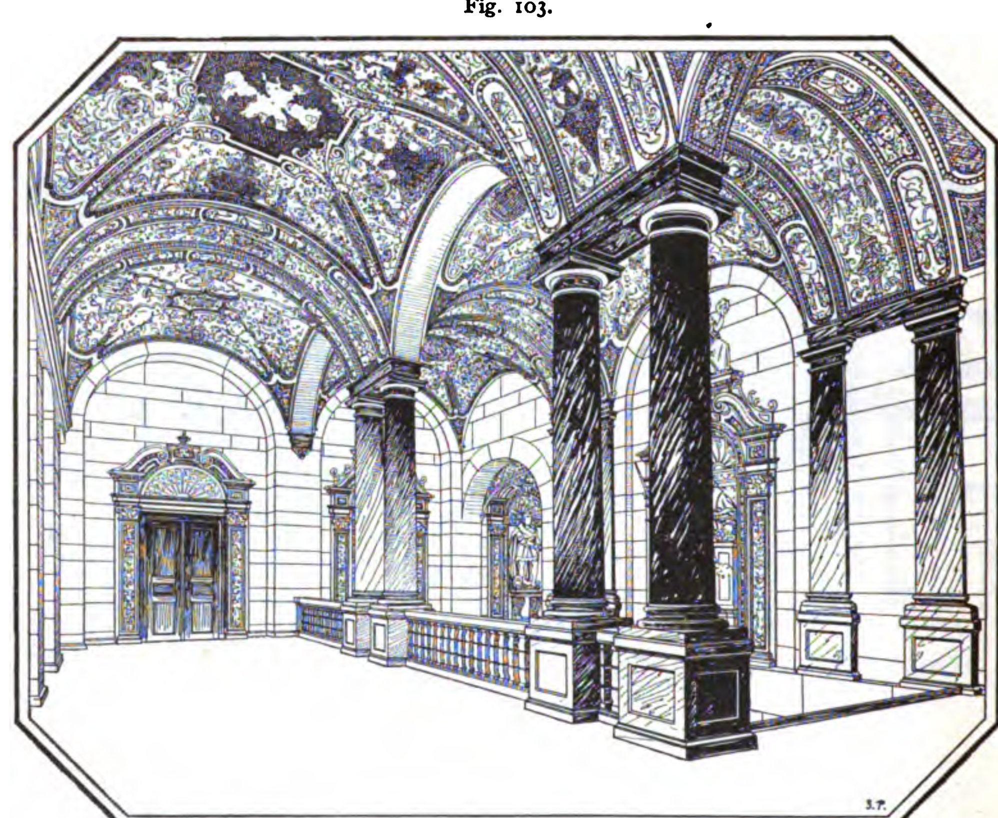
[162]) DIESEL, Erlustierende Angeweide, zweite Fortsetzung.

[163]) Vergl.: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München 1892—95. Bd. I, S. 1165 u. ff.

Digitized by Google

Vor allem großartig ist die Treppenanlage. Den Zugang bildet eine stattliche Halle in der Mitte des nördlichen Flügels. Der erste Lauf der Treppe ist mit einem ansteigenden Tonnengewölbe überdeckt. Bei der Wendung auf dem Ruheplatz der Treppe wird der Blick nach einer zweischiffigen Halle (Fig. 103[164]) frei, in deren südlichem Schiff der zweite Lauf der Treppe ansteigt und die oben den Zugang zu den östlich und westlich anstoßenden Räumen und zur Treppe nach dem II. Obergeschoß vermittelt. Der Blick vom Ruheplatz nach oben ist in hohem Grade überraschend. Die Verhältnisse sind weit und angenehm. Die Dekoration, Stuckornamente und gemalte Grotesken, sind vor vorzüglicher Ausführung (1616). Gegen Westen

Fig. 103.



Obere Halle an der Kaisertreppe der Residenz zu München[164]).

schloß sich ein großer Saal an, der leider nicht mehr besteht. In diesen Räumen verdient die reife Sicherheit der Komposition Bewunderung; Kraft und Festigkeit in der unteren Halle mit ihren vier mächtigen toskanischen Säulen, Engführung des Raumes im tonnenüberwölbten unteren Treppenlauf spannt die Erwartung; mächtige Steigerung bei der Wendung der Treppe, heitere Ruhe in der oberen Halle. An vollendeter Harmonie der Gesamterscheinung haben diese Räume in der Renaissance Deutschlands kaum ihresgleichen. Brachte der Saal nochmals eine Steigerung des Eindruckes, so haben wir in seiner Zerstörung den Verlust eines Hauptwerkes der Renaissance in Deutschland zu beklagen.

[164]) Nach ebendas., Taf. 180.

Digitized by Google

Im östlichen und westlichen Flügel befinden sich Reihen vornehmster Wohnräume (Steinzimmer und Trierische Zimmer, Fig. 104 [165]). Der Verkehr wird durch Gänge erleichtert, welche sich längs der Zimmer hinziehen. Die Zimmer haben angenehme, hohe Verhältnisse und sind mit mafsvoller Pracht ausgestattet, wie beides nur an ganz wenigen gleichzeitigen Innenräumen vorkommt [166]).

84. Niederländischer Barock.

Selbständiger und nationaler ist der Barock in den Niederlanden. Nach dem in Art. 180 (S. 111 u. 112) Gesagten sind hier nur einige Kirchen zu erwähnen. Genuesisch sind das System und die Dekoration der Jesuitenkirche in Löwen; sie schliefsen sich nahe an *Santa Annunziata* in Genua an. *Jacques Franquart*'s

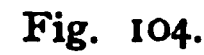
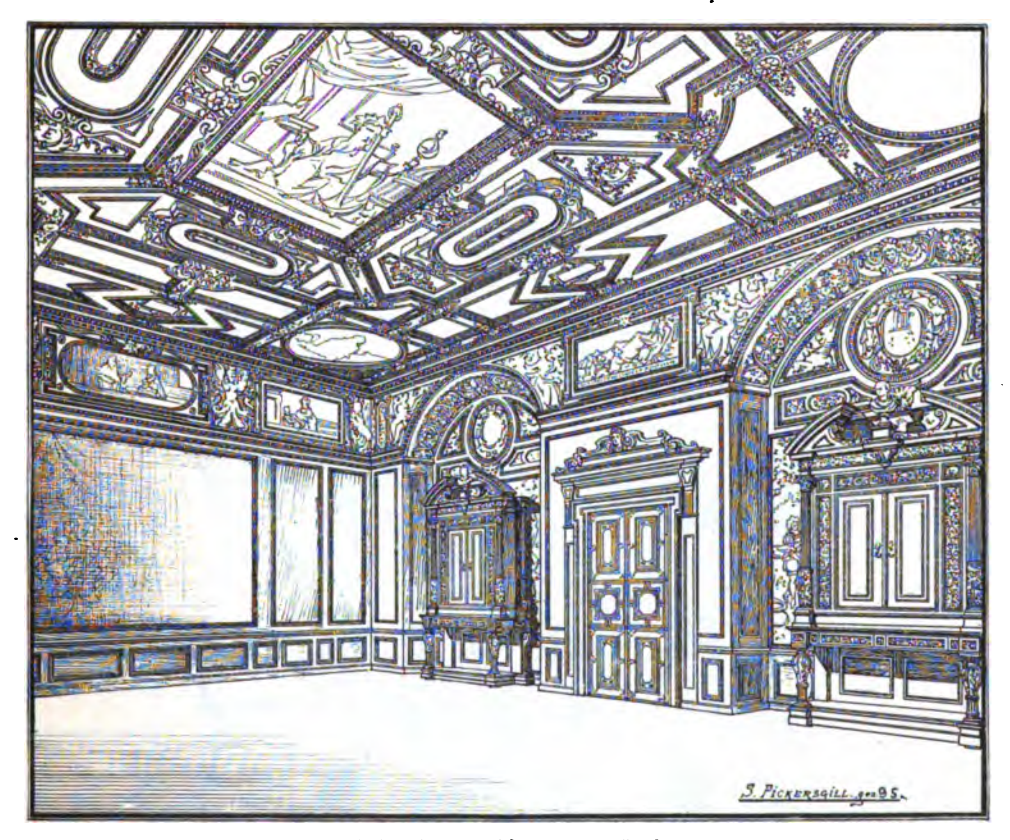


Fig. 104.



Saal in der Residenz zu München.
Trierische Zimmer [165]).

Kirchen-Fassaden befolgen in den Grundzügen der Komposition das Fassadenschema des italienischen Barock, wie es zuerst an *Santo Spirito* in Rom auftritt. An der Fassade der ehemaligen Augustinerkirche in Brüssel sind zwar die veränderten Verhältnisse durch die dreischiffige Anlage gegeben; sie hat aber auch im einzelnen so viel Nordisches, dafs sie nur sehr bedingt hier genannt werden darf. Das Gleiche gilt von der Fassade der Jesuitenkirche in Antwerpen; aber der Geist des italienischen Barock spricht aus dieser breit entfalteten Kirchenfront doch vernehmlicher, als aus jener. Sie ist das Werk zweier Mitglieder des Ordens *P. Peter Huijssen* und *P. François Aguillon*.

[165]) Nach ebendas., Bd. I, Taf. 182.

[166]) Siehe die Aufnahmen in: BÖTTICHER Innenräume der königlichen alten Residenz in München. München 1895.

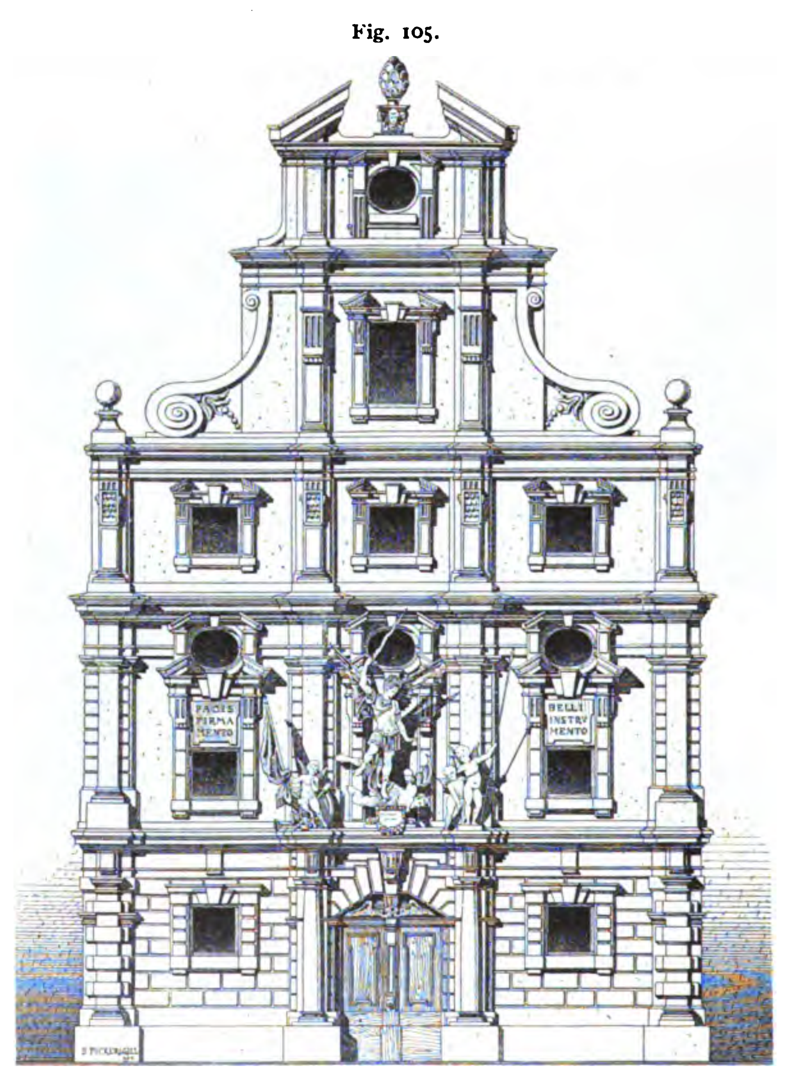
Digitized by Google

Andere Kirchen des Ordens stehen dem italienischen Barock noch selbständiger gegenüber.

85. Deutsche Meister aus der Schule *Palladio's*.

Während des ganzen XVII. und XVIII. Jahrhundertes gehen neben einer zunehmenden Verwilderung der Formen und ihrer schliefslichen Umgestaltung zum Rokoko Bestrebungen einher, welche auf Strenge der Formen und Gesetzmäfsigkeit der Komposition gerichtet sind. *Vignola* und seine Nachfolger stellten

Fig. 105.



Zeughaus zu Augsburg[167]).

den Kanon der Säulenordnungen auf, der bis zur genaueren Kenntnis der griechischen Formen mafsgebend blieb; für die Gesamtauffassung der Komposition aber hat *Palladio* die Wege gewiesen. Er besafs die gründlichsten Kenntnisse der Antike. Sein ganzes Schaffen ist nicht von äufseren Regeln, sondern von einer immanenten Gesetzmäfsigkeit beherrscht, innerhalb deren es mit voller Freiheit waltet; an ernster Gröfse überragt er alle seine Zeitgenossen. Seine

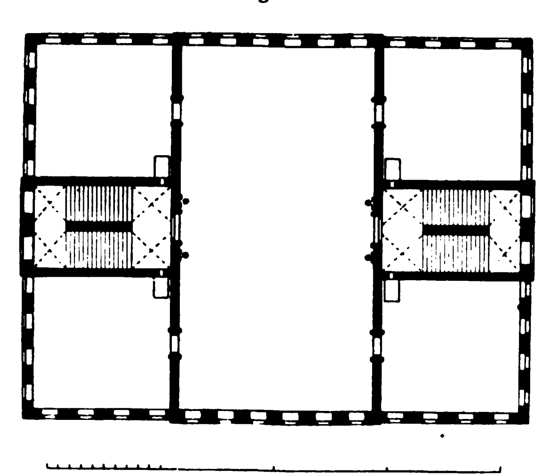
[167]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Formensprache ist herb, ja trocken; vergleicht man sie aber im einzelnen mit dem Formenvorrat der Baukunst der Folgezeit bis auf *Durand* und *Gilly*, so wird man staunen, wie viele Motive er zuerst angewandt hat. Sein Ruhm war schon zu seinen Lebzeiten grofs; sein Einflufs ist unermefslich.

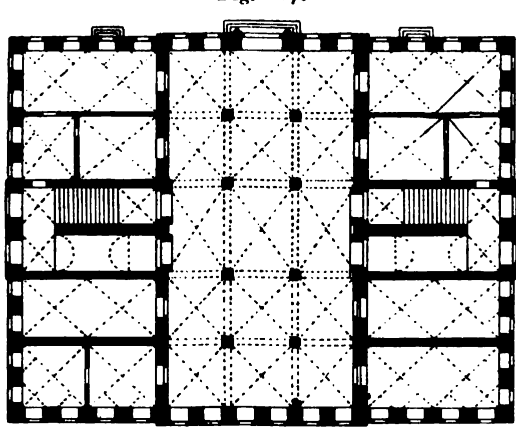
Es begreift sich, dafs deutsche Meister, welche im späteren XVI. und im Beginn des XVII. Jahrhundertes nach Oberitalien kamen, in seinen Bannkreis gerieten. *Palladio*'s hohen Sinn für das architektonisch Grofse konnten sie sich allerdings nur ungenügend aneignen; aber das Gefühl für eine gröfsere Strenge der Komposition und für reinere Formen, als sie der deutschen Renaissance eigen, haben sie doch mitgebracht. Im allgemeinen sind ihre Arbeiten ernst und würdig, aber poesielos und nicht frei von Pedanterie.

Fig. 106.



Obergeschofs.

Fig. 107.



Erdgeschofs.

Rathaus zu Augsburg[168]).

Der gröfste unter den deutschen Palladianern ist der Augsburger Stadtwerkmeister *Elias Holl* (1573—1646). Sein Vater, *Hans Holl*, war Werkmeister in Augsburg; ihm verdankt *Elias* die erste Unterweisung in Handwerk und Kunst. Von 1586 an war er mit seinem Vater für *Jakob Fugger* thätig, und dieser wollte ihn mit seinem Sohne *Georg* nach Italien schicken; aber der Vater liefs den Knaben vor Ablauf der Lehrzeit nicht wandern. Erst im Jahre 1600 kam *Elias Holl* nach Venedig, und schon Ende Januar 1601 war er wieder in Augsburg. Dafs er innerhalb dieser Zeit den Übergang von der deutschen Renaissance zu seinem späteren Stil durchgemacht habe, ist nicht wahrscheinlich; er mufs die italienische Baukunst der Spät-Renaissance schon aus den Werken *Vignola*'s, *Serlio*'s und anderer gekannt haben. *Palladio*'s Bauten wirkten bestimmend auf ihn ein. *Elias Holl* ist ein verwandter Geist; die Entfaltung zum grofsen Architekten blieb ihm, wie fast allen seinen Landsleuten, versagt; aber er ist niemals kleinlich, und was einem Deutschen des XVII. Jahrhundertes in der Nachfolge *Palladio*'s erreichbar war, hat er erreicht.

Ihm war vergönnt, was wenigen Architekten zu teil wird, er hat nicht nur einzelne bedeutende Werke geschaffen, sondern er hat auf das ganze Stadtbild Augsburgs bestimmend eingewirkt, und zwar mit vollem Bewufstsein. Als

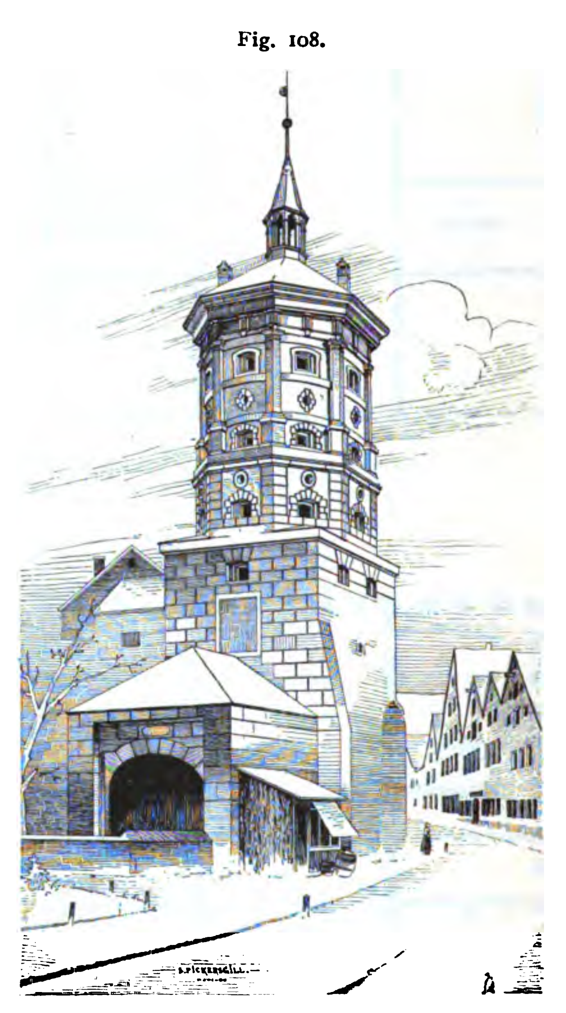
[168]) Nach: LÜBKE, a. a. O.

Digitized by Google

er das Rathaus baute, welches anfangs ohne die beiden Türme über den Seitenflügeln entworfen war, motivierte er beim Rat das Hinzufügen der Türme damit, dafs er geltend machte, sie würden der Stadt, sowohl innen als aufsen, ein heroischeres Ansehen geben.

Unter seinen Werken ist das Beckenhaus (von 1602) noch etwas befangen; aber schon das wenig spätere Zeughaus ist ein fertiges Meisterwerk, in dem sich eine energische Künstlerindividualität mit voller Bestimmtheit ausspricht. Die Fassade (Fig. 105[167]) ist reich und kräftig gegliedert; palladianische Motive sind verwendet; aber über eine blofse Nachahmung ist *Holl* schon hinausgegangen zu eigenem Schaffen; ja er hat, was die Eigenartigkeit anlangt, diese Fassade niemals übertroffen. Seine späteren Werke: das Rathaus, das Metzgerhaus u. a., sind vielleicht strenger und regelmäfsiger, aber trockener und weniger frisch im einzelnen.

Fig. 108.



Wertachbrucker Thor zu Augsburg[169]).

Das Rathaus (1614—20), ein Hochbau mit vielen Stockwerken, hat seine Bedeutung durchaus in der Silhouette, welche sowohl in der Nähe, wie in der Ferne sehr schön wirkt. Der Grundrifs (Fig. 106 u. 107[168]) ist vollkommen symmetrisch. Die Mitte nimmt eine grofse Halle ein; seitlich in der Hauptachse befinden sich die Treppen, in den Ecken Kanzleien, Wachzimmer u. dergl.; im Hauptgeschofs entspricht der Halle der goldene Saal, während die Ecken von den sog. Fürstenstuben eingenommen werden. Dies sind wohl die glänzendsten Fest- und Repräsentationsräume, welche eine Stadt in Deutschland besitzt. Insbesondere ist der goldene Saal, der durch drei Geschosse reicht, von einer Gröfse der Verhältnisse, wie kein zweiter Saal der Renaissance in Deutschland; auch Beleuchtung und Farbe sind gut; aber das Formale der Dekoration ist von erschreckender Derbheit.

Holl hat auch eine Anzahl von Thortürmen in Augsburg gebaut, deren einige leider modernen Strafsendurchbrüchen zum Opfer gefallen sind, während bei anderen die anstofsenden Mauern entfernt wurden, wodurch auch sie in ihrer Wirkung beeinträchtigt sind. Der Typus ist bei allen der gleiche, die Durchführung im einzelnen verschieden. Der Wertachbrucker Thorturm (Fig. 108[169]) ist wohl der schönste.

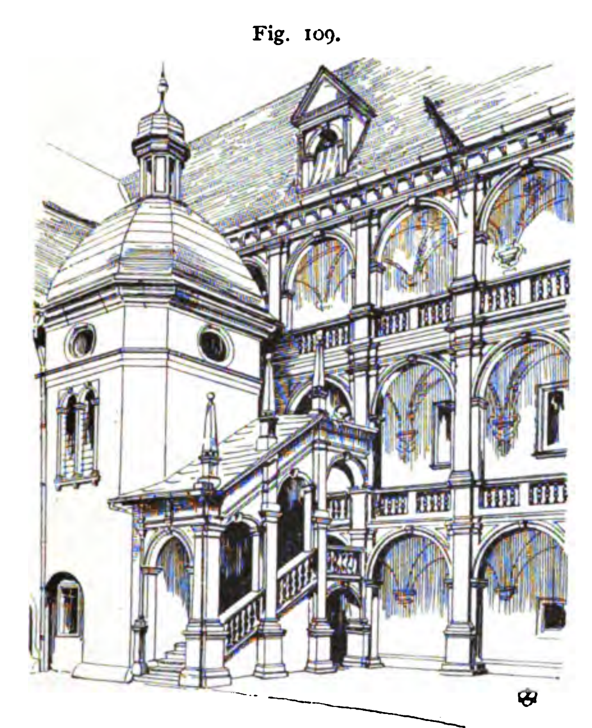
[169]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Gröſser noch als *Holl's* Thätigkeit war diejenige seines Zeitgenossen *Heinrich Schickhardt* (1558—1634). *Schickhardt* war herzoglich württembergischer Hofbaumeister. Er hatte unter *Georg Behr* am Lusthaus in Stuttgart gearbeitet. 1598 bereiste er im Laufe von fünf Monaten Oberitalien von Venedig bis Mailand. Eine zweite Reise unternahm er im Geleite Herzog *Friedrich's*; er berührte Genua, Rom, Loretto, Bologna, Ferrara und andere Städte. Seine Tagebücher und Skizzenbücher enthalten Aufnahmen von Bauten *Palladio's*, genuesische Paläste und andere Architekturen; aber auch allerlei anderes, namentlich erregen Brunnen und Wasserwerke seine Aufmerksamkeit. Auch Lothringen und Burgund hat *Schickhardt* bereist.

Schickhardt hat nicht nur einzelne Bauten, sondern ganze Städte und Dörfer neu gebaut. Von 1600—8 leitete er den Neubau der Stadt und des Schlosses Mömpelgard; die Stadt Freudenstadt im Schwarzwald ist nach seinem Plane, der allerdings in seinen Grundzügen von Herzog *Friedrich* angegeben wurde, neu gebaut. Unter seinen Werken zählt er neben Kollegien, Schulen und vielen Privatgebäuden 17 Kirchen und 12 Schlösser auf. Ich weiſs nicht, wieviel von seinen Werken erhalten ist, und kenne keines aus eigener Anschauung. Sein Hauptwerk, der neue Bau in Stuttgart, ist 1757 ausgebrannt und gegen Ende des XVIII. Jahrhundertes abgetragen worden. Es war ein hohes, vierstöckiges Gebäude mit Mittel- und Eckrisaliten, welche noch um ein Stockwerk über das Dachgesimse geführt waren. Die Stockwerke waren durch Gesimse getrennt. Das Detail war augenscheinlich weniger rein, als bei *Elias Holl*. Der ganze Bau hatte in seiner Vielgeschossigkeit etwas Modernes.

Fig. 109.



Hof des Landhauses zu Graz[170]).

Unter die Meister, welche den italienischen Barock in Deutschland einführten, zählt auch der jüngere *Jakob Wolff*, der Sohn des gleichnamigen Steinmetzmeisters, welcher das Rathaus zu Rothenburg erbaut hat. Er ist der Erbauer des Rathauses zu Nürnberg[171]). Auch er hat Italien bereist, und das Rathaus giebt Zeugnis von gründlichen Studien. Doch auch bei ihm gewinnt die welsche Manier sofort eine nationale Färbung. Die Fassade ist sehr langgestreckt. Über dem einfachen, hauptsächlich durch drei Portale belebten Erdgeschoſs folgen zwei Obergeschosse mit langen Fensterreihen — nicht weniger als 36 Fenster in jeder Reihe. Über einem Konsolengesimse folgt eine Balustrade, seitlich und in der Mitte von turmartigen Aufsätzen überragt. Die starke Be-

170) Nach einer Photographie.

171) Den Nachweis hierfür siehe in: MUMMENHOFF a. a. O. (S. 175 u. ff.), wo auch genaue Aufnahmen zu finden sind.

Digitized by Google

tonung der Horizontalen, die entschiedene Kontrastierung von Erdgeschofs und Obergeschossen sind der deutschen Renaissance fremd; die Einzelmotive sind gleichfalls italienisch, und doch konnte ein solcher Bau nur im Deutschland des XVII. Jahrhundertes entstehen. Wie wir die Nationalität eines Ausländers, auch wenn er gut deutsch spricht, sofort an seiner Aussprache erkennen, so erkennen wir im Nürnberger Rathaus auf den ersten Blick das Werk eines deutschen Meisters. Um der Fassade gerecht zu werden, mufs man sie auf ihre perspektivische Wirkung prüfen, und man wird finden, dafs sie für ihre Stelle sehr gut gedacht ist. Im Hof ist das Erdgeschofs einfach behandelt; die Obergeschosse sind in Pfeilerarkaden aufgelöst, welchen toskanische Pilaster vorgelegt sind. Auch hier wirkungsvolle Gegensätze und eine tüchtige Formbehandlung. Sehr schön ist die zweischiffige, gewölbte Halle im Erdgeschofs. *Jakob Wolff* ist seinem Vater an Feinheit des künstlerischen Empfindens nicht ebenbürtig; aber er ist durchaus tüchtig, kenntnisreich und frei von Kleinlichkeit.

Die Baumeisterwohnung im Peunthof ist gleichfalls ein Werk *Wolff*'s. Der einfach ernste Bau hat gute Verhältnisse, und die Zwerchhäuser beleben den Umrifs, ohne ihn unruhig zu machen. Einige andere Häuser in Nürnberg folgen der gleichen Richtung, so No. 7 am äufseren Lauferplatz und ganz spät (1672) die *Tucher*'sche Brauerei an der Weizenstrafse.

In Landshut gehören die Arkaden im Hof der Trausnitz (um 1580) dieser Richtung an, in Graz der Hof des Landhauses (Fig. 109[171]). Ob der Stil schon in der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes nach Norddeutschland gedrungen ist, entzieht sich meiner Kenntnis.

In den Niederlanden ist das Rathaus zu Amsterdam (begonnen 1648) der bedeutendste Bau dieser strengen Richtung (Fig. 110[172]). Schon der Grundrifs in seiner symmetrischen Anordnung zeigt das Studium der Werke *Palladio*'s. Die Anforderungen an Raum sind deutschen Rathäusern gegenüber erheblich gesteigert, und die Lösung ist vortrefflich. Die Fronten haben über einem niedrigen Erdgeschofs zwei hohe, nahezu gleichwertige Pilasterordnungen, deren jede ein Haupt- und ein Zwischengeschofs umfafst. Im grofsen ist die Hauptfront durch drei Risalite gegliedert. Ein verständig nüchterner Bau. Der hohe, lichte Festsaal ist trotz seiner akademischen Gliederung von bedeutender Wirkung.

Bauten der gleichen Richtung mögen sich noch an anderen Orten finden; zur Charakterisierung des Stils genügen die besprochenen Beispiele.

86. Schlufsbetrachtung.

Der ästhetische Wert der in diesem Kapitel behandelten Bauten ist kein unbedingter; es fehlt ihnen die volle Harmonie der italienischen Renaissance ebenso, wie die naive Dekorationsfreudigkeit der deutschen; sie gehören, wie eingangs bemerkt, mit wenigen Ausnahmen dem Barock an und tragen sämtlich Merkmale einer Kunstepoche, welche ihren Höhepunkt überschritten hat.

Gröfser ist ihre stilgeschichtliche Bedeutung. Sie sind Symptome einer allgemeineren Erscheinung: der Entwickelung des italienischen Barock zum Baustil Europas. Die Untersuchung, warum dieser aufdringliche Stil, die nationalen Unterschiede mehr als andere verwischend, das ganze Abendland beherrschen konnte, gehört nicht hierher. In Deutschland drang er ein, als eine Wandlung des Stiles unausbleiblich war. Die deutsche Renaissance als dekorativer Stil hatte die geringen ihr innewohnenden Entwickelungsmöglichkeiten durchlaufen; ihre von Haus aus willkürlichen Formen waren bereits barocker Verwilderung anheim gefallen. Wohl hatte man da und dort das Gefühl, dafs eine strengere,

[172]) Nach: GURLITT, C. Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889.

Digitized by Google

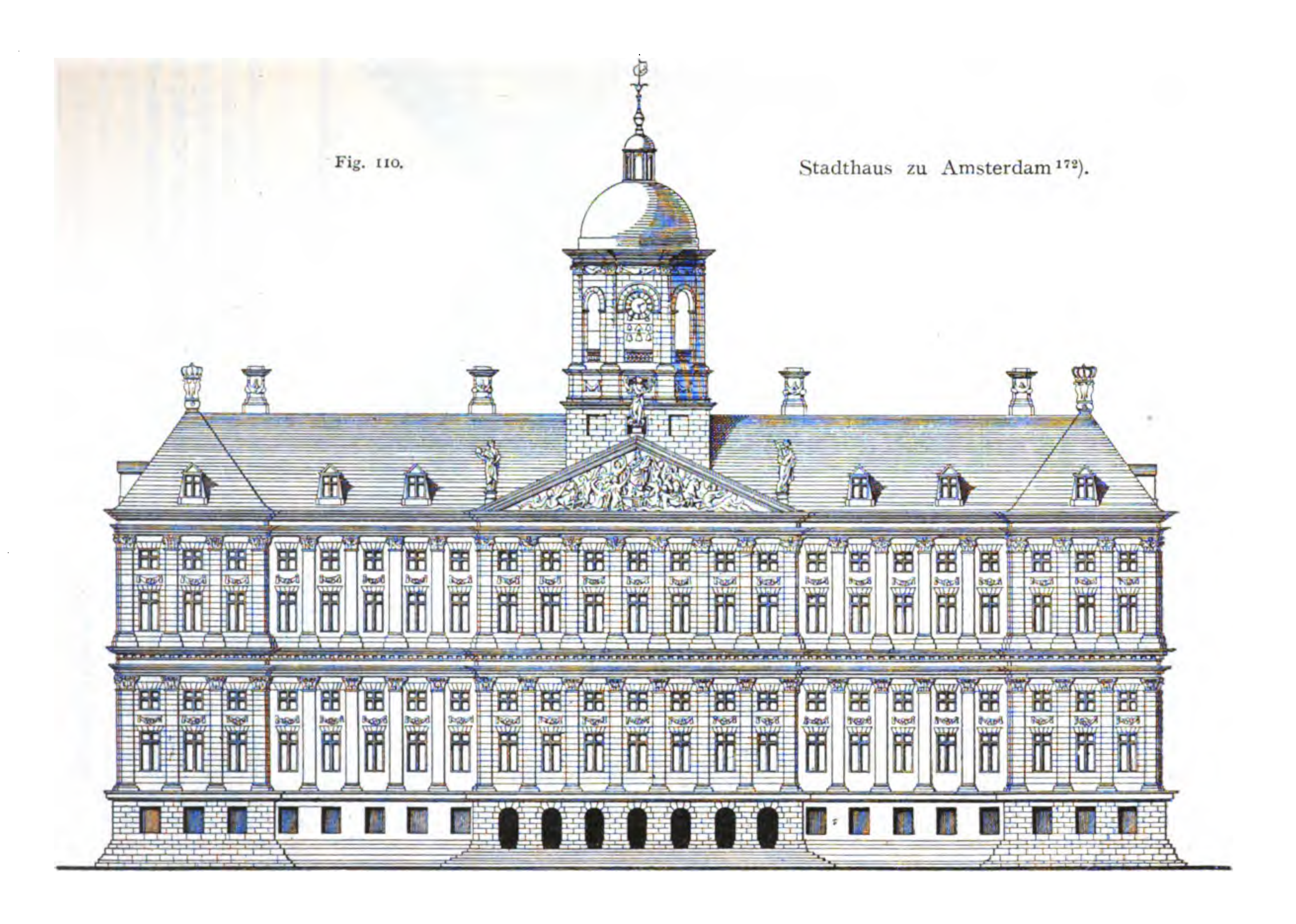
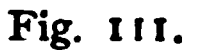


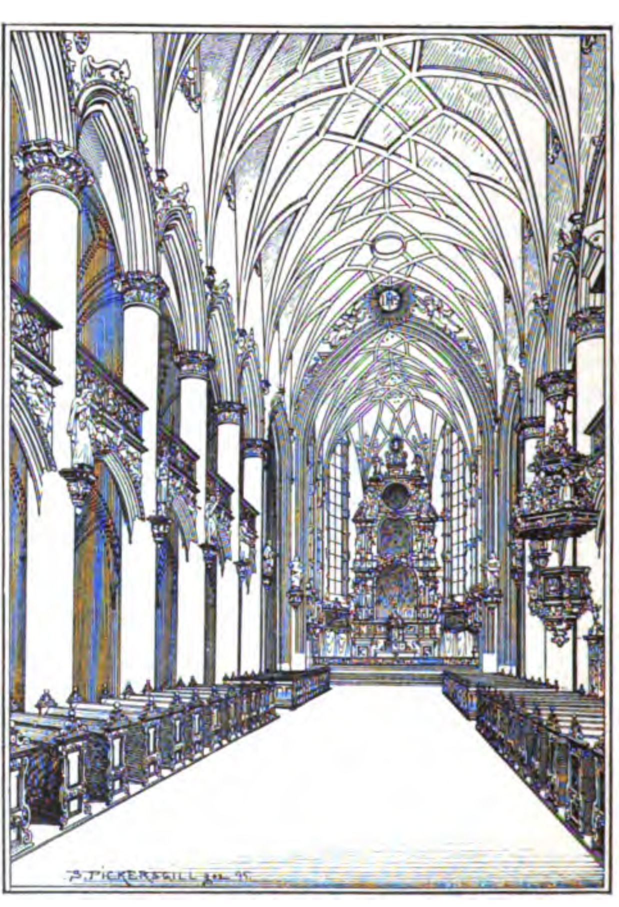
Fig. 110.

Stadthaus zu Amsterdam [172]).

Digitized by Google

architektonische Stilbehandlung notwendig sei. Aber die Versuche, den Stil von innen heraus umzuwandeln, mit wie grofser Kraft sie unternommen wurden (*Friedrichs*-Bau zu Heidelberg u. a.), mufsten, weiter verfolgt, mit Notwendigkeit auf eine gröfsere Reinheit der Einzelformen hindrängen. Ein Versuch in dieser Richtung wurde indes innerhalb der deutschen Renaissance kaum gemacht, konnte auch bei einem Stil, dessen Formen schon in barocker Auflösung begriffen waren, kaum gemacht werden. Und was man brauchte, lag ja in Italien schon fertig vor. *Vignola* hatte den Kanon der Säulenordnungen aufgestellt; *Palladio* hatte gezeigt, wie sie im Sinne der Zeit zu verwenden seien. Es ist nicht zufällig, dafs er und seine Zeitgenossen *Galeazzo Alessi*, *Ricchini* und andere im Norden Verständnis fanden, während die Meister der Hoch-Renaissance ganz unverstanden blieben. Man begriff auch in Deutschland wieder, was Architektur im engeren Sinne sei; aber es war ein Verhängnis, dafs man es erst begriff, als die Architektur der Renaissance auch in ihrer Heimat schon im Verfall begriffen war, den auch ein grofser Genius, wie *Palladio*, nicht aufzuhalten vermochte.


Fig. 111.



Jesuitenkirche zu Köln[173]).

Zu diesen inneren Gründen kommen äufsere, aber doch erst in zweiter Linie. Ich habe auf dieselben schon im Eingang dieses Kapitels hingewiesen. Der Barock kommt nach Deutschland und den Niederlanden im Gefolge der Gegenreformation, aber keineswegs überall, und er ist auch in katholischen Gegenden nicht der allgemeine Kirchenstil. Mindestens ebensoviel haben zu seiner Aufnahme die steigende Pracht und die Etikette beigetragen, mit der sich die Fürsten nach spanischem Vorbild umgaben. Aber der Stil bleibt nicht auf diese Kreise beschränkt. Nicht Fürstengunst, nicht die Macht der Kirche, sondern die Überlegenheit des romanischen Kunstgeistes hat seinen Sieg über die formlose deutsche Renaissance bedingt.

173) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

11. Kapitel.

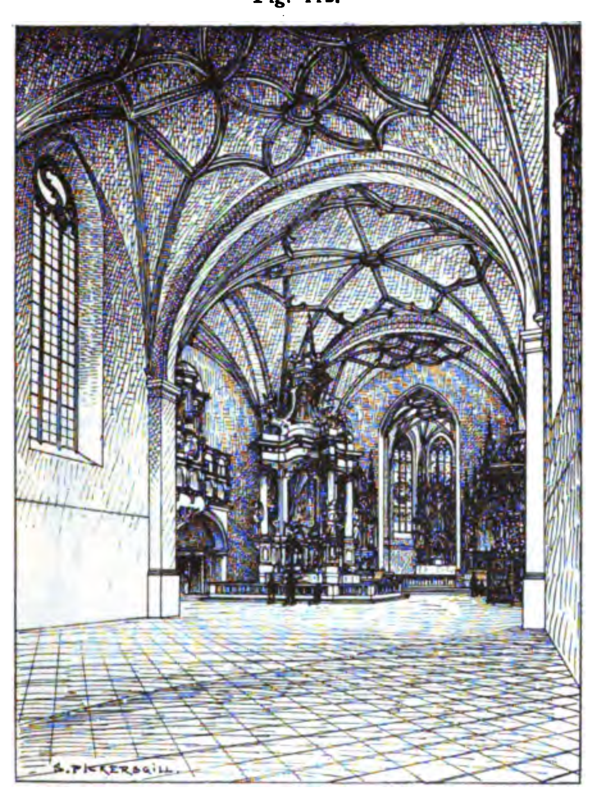
Der Kirchenbau.

87. Allgemeine Verhältnisse.

Gegenüber dem Profanbau tritt der Kirchenbau in der deutschen Renaissance sehr zurück. Verhältnismäſsig mehr ist vielleicht in den Niederlanden gebaut worden; doch auch hier sind wirklich bedeutende Denkmäler nicht zahlreich. Die ganze Periode war dem Kirchenbau nicht günstig. Eine auſserordentliche Menge von Kirchen war im XV. Jahrhundert entstanden, und auf eine Periode erhöhter Bauthätigkeit muſste notwendig eine solche des Stillstandes folgen. Das Bedürfnis war für längere Zeit gedeckt, und die religiösen Kämpfe des Jahrhundertes mochten ruhiger Bauthätigkeit nicht förderlich sein. Es fehlt im XVI. Jahrhundert nicht ganz an Neubauten; einen lebhafteren Aufschwung nahm der Kirchenbau aber erst mit den groſsen Kirchen der Jesuiten, etwa von 1580 an. Die Jesuiten sind es auch, welche die Renaissance im Kirchenbau zu allgemeinerer Geltung gebracht haben, keineswegs zu ausschlieſslicher. Im XVI. Jahrhundert und im XVII. bis zum Ende des dreiſsigjährigen Krieges wurde die Gotik immer noch als der wahre Kirchenstil betrachtet. Allerdings war die Auffassung der Gotik eine ebenso äuſserliche, als diejenige der Renaissance. Man war sich des inneren Gegensatzes beider Stile überhaupt nicht bewuſst; ihre Formen waren Dekorationsmittel, weiter nichts. Gewohnheitsmäſsig hielt man an den gotischen Gewölbeformen fest, ohne den Widerspruch wahrzunehmen, in welchem sie mit den übrigen Architekturformen und der dekorativen Ausstattung stehen. Sie entsprachen einmal den konstruktiven Gewohnheiten, gaben den Steinmetzen Gelegenheit, ihre handwerksmäſsige Fertigkeit zu zeigen, und waren von malerischer Wirkung. Mehr verlangte man nicht. In naiver Weise umkleidete man da und dort die Rippen der Gewölbe mit den Formen der Renaissance, mit Herzlaub, Pfeifen u. s. w. und füllte die Kappen mit Kartuschen und anderen Ornamenten. Völlig vermieden wird die Renaissance aber keineswegs, und die groſsartigsten Denkmäler gehören ihr an.



Fig. 112.



Wallfahrtskirche zu Dettelbach[173]).

88. Katholischer Kirchenbau.

Der katholische Kirchenbau bleibt auch jetzt noch lebenskräftig und überwiegt weit, was auf protestantischer Seite geleistet wird. Prinzipielle Änderungen der Anlage finden zunächst nicht statt; die Hallenkirche mit

Digitized by Google

Chorumgang oder mit einer Chornische am Ostende des Mittelschiffes bleibt die verbreitetste Form für gröfsere Kirchen. Erst mit dem Eindringen der Renaissance kommen ihre Grundrifsformen von Italien nach Deutschland und den Niederlanden. Man war in Italien nach vielen rein künstlerischen Versuchen im Centralbau bei einem Kompromifs zwischen diesem und dem Longitudinalbau stehen geblieben. Die Entwickelungsreihe reicht in die gotische Zeit zurück und geht vom Dom zu Florenz und *San Petronio* zu Bologna durch *San Andrea* zu Mantua, die Entwürfe zu *St. Peter* in Rom zum *Gesù* und zur letzten Gestalt von *St. Peter.* Es war eine Form gefunden, welche, weniger abstrakt als der reine Centralbau, bei hohen ästhetischen Vorzügen und einer reichen Modificationsfähigkeit doch auch den liturgischen Anforderungen Genüge leistete. Wichtig für die Folgezeit ist, dafs der Longitudinalbau die Herrschaft behauptet hatte. Die Form des kreuzförmigen Langbaues mit Vierungskuppel kommt zwar in Deutschland vor dem Kriege nur einmal und auch später nicht allzuhäufig vor; sie ist aber die Grundlage, aus der sich einerseits die einfacheren Langbauten des XVII. und XVIII. Jahrhundertes, andererseits die aus rein künstlerischem Geiste hervorgegangenen phantasievollen Rokokobauten Deutschlands entwickeln, welche sich wieder mehr dem Centralbau nähern.

Fig. 113.



Wallfahrtskirche zu Dettelbach[178]).

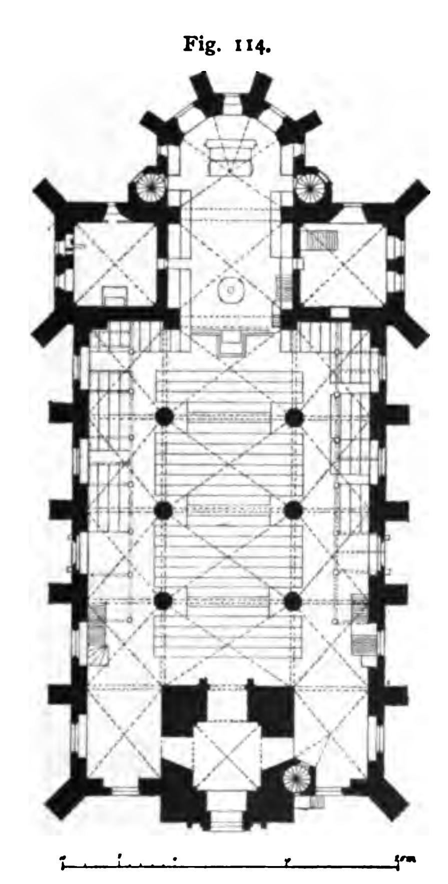
89.
Jesuitenstil.

Ich habe schon darauf hingewiesen, dafs die Jesuiten der Renaissance im nordischen Kirchenbau allgemeineren Eingang verschafft haben. Hier mufs die Frage des Jesuitenstils kurz berührt werden. Der Name »Jesuitenstil« ist in Laienkreisen verbreitet und wird etwa synonym mit Barock gebraucht. Schon vor nahezu 40 Jahren hat *Jakob Burckhardt* darauf hingewiesen, dafs es keine speziell jesuitische Kunst gegeben hat; neuerdings ist der Begriff ohne ausreichende Definition doch in die Architekturgeschichte eingeführt worden. Überblicken wir die grofse Bauthätigkeit des Ordens, so ist nicht zu verkennen, dafs sein erster Bau, der *Gesù* in Rom, eine sehr ausgebreitete Wirkung geübt hat; aber ein absolutes Vorbild war er nicht, auch nicht für die Grundrifsanlage. Wohl sind viele Jesuitenkirchen einschiffig mit Seitenkapellen; aber gerade in den Niederlanden finden wir nicht wenige dreischiffige Kirchen des Ordens, welche noch ganz das mittelalterliche Planschema festhalten, und der Versuch, alle diese Anlagen auf mittelalterliche Grundrisse zurückzuführen, hat doch sein Bedenkliches. Unzutreffend ist diese Erklärung z. B. für einen der wichtigsten Bauten des Ordens, für die Jesuitenkirche in Köln. Allein die Grundrifsanlage kann hier als unwesentlich betrachtet werden, wenn

Digitized by Google

Aufbau und Ausstattung all dieser Kirchen und der Kollegien einen gemeinsamen Stil haben. Doch auch dies ist nicht der Fall. Wieder mufs der *Gesù* als eines der frühesten und einflufsreichsten Werke des römischen Barock anerkannt werden, welches im System des Aufbaues wie in der Dekoration vielfach vorbildlich gewirkt hat. Aber sein Stil ist spezifisch römischer Barock; er kommt meines Wissens in Deutschland und in den Niederlanden gar nicht vor. Die Jesuitenkirche in Löwen schliefst sich dem genuesischen Barock an; *St. Michael* in München giebt italienische Motive in der Auffassung gebildeter Nordländer; die Jesuitenkirche in Köln ist gotisch, ihre Ausstattung deutsch barock; andere sind wieder anders. Wo ist hier das Gemeinsame des Stils? Auch das Letzte, die künstlerische Stimmung dieser Räume, ist eine sehr verschiedene; nur eines haben sie gemein: sie sind niemals kleinlich. Doch dies eine Moment begründet keinen Stil, und man wird gut thun, das Wort Jesuitenstil als wissenschaftlichen Terminus zu vermeiden.

Fig. 114.



Marien-Kirche zu Wolfenbüttel[174]).

90.
Protestantischer Kirchenbau.

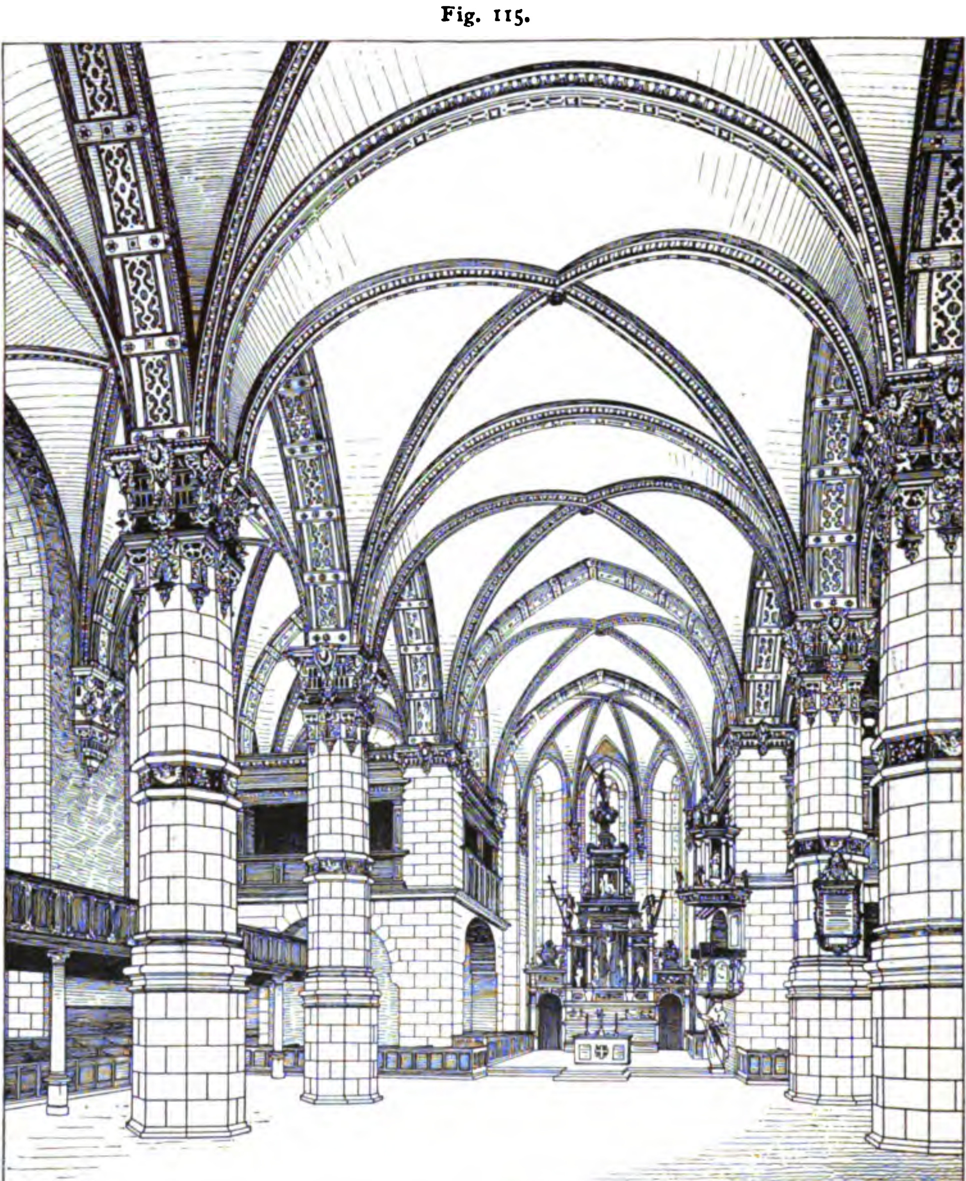
Gegenüber der Gröfse der künstlerischen Gesinnung, welche sich auch in den späten katholischen Kirchenbauten noch offenbart, steht mit wenigen Ausnahmen alles, was auf protestantischer Seite geleistet wurde, zurück. Man ist über Versuche, die Form des Kirchengebäudes aus den Anforderungen des Kultus heraus zu entwickeln, nicht hinausgekommen. Die gröfsere Originalität ist auf Seite der reformierten Kirche. Sie hat entschiedener mit der Tradition gebrochen, als die lutherische, welche die Formen des katholischen Kultus anfangs nur wenig modifizierte. Man darf die heutige rationalistische Form des lutherischen Gottesdienstes nicht sofort in das XVI. Jahrhundert zurückversetzen; sie hat sich erst im Laufe des XVIII. und XIX. entwickelt. Die Gottesdienstordnung ist durch *Luther*'s Schrift: »Die deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts zu Wittenberg fürgenommen« im Jahre 1536 geregelt. Danach bildete die Predigt zwar den wichtigsten Teil des ganzen Gottesdienstes; aber aufser dem einleitenden und schliefsenden Gemeindegesang waren Teile der Messe in deutscher Übersetzung beibehalten worden. Den zweiten Teil des Gottesdienstes bildete das Abendmahl. Das mag die Norm gewesen sein; da und dort behielt man noch mehr von der alten Form bei. Immer aber nahm der Altardienst noch einen breiten Raum ein, und der Gottesdienst hatte statt eines zwei Mittelpunkte. In den baulichen Organismus aber war damit ein innerer Widerspruch hineingetragen, dessen völlige Lösung bis heutigen Tages noch nicht gefunden ist; die gegenseitige Stellung von Kanzel und Altar ist niemals fest geregelt worden.

[174]) Nach: FRITSCH, K. E. O. Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. Berlin 1893 — und: FRITSCH, K. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1890—91.

Digitized by Google

Das XVI. Jahrhundert trat an eine architektonische Lösung der Aufgabe von dieser Seite gar nicht heran. Die Stellung des Altars blieb die alte, und man rückte entweder die Kanzel nahe an den Altar heran, um beide der ganzen

Fig. 115.



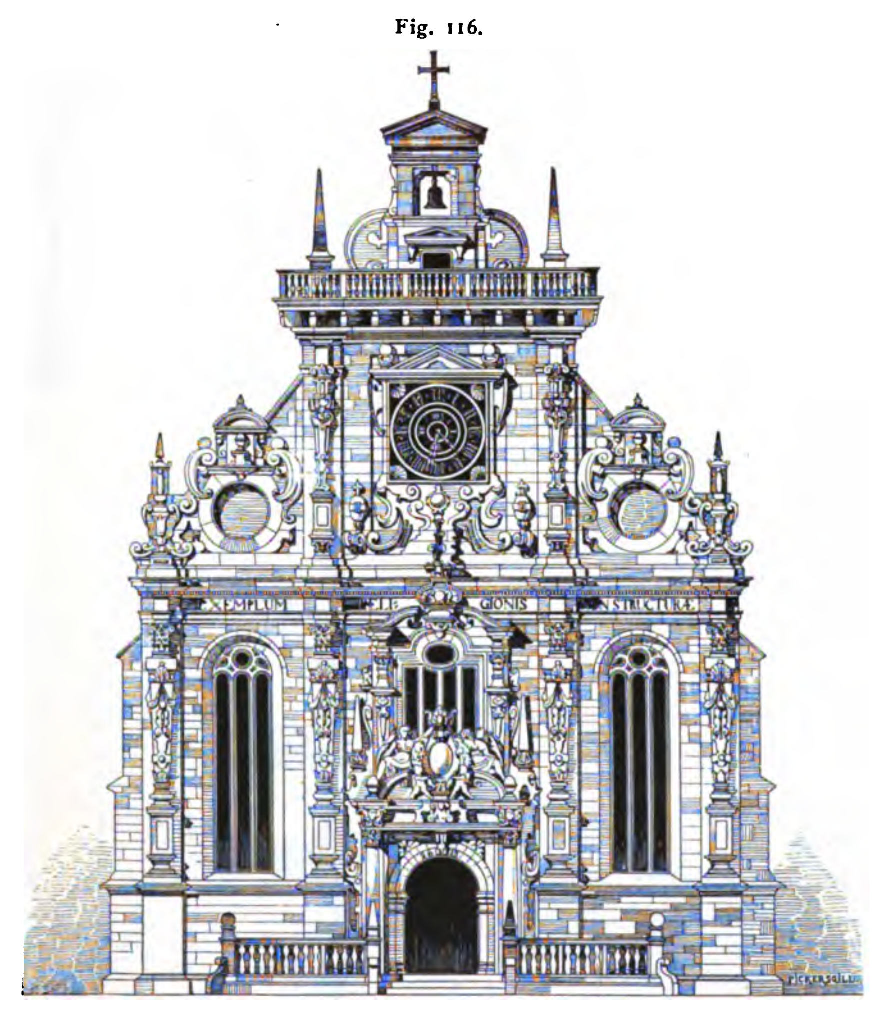
Marien-Kirche zu Wolfenbüttel[174]).

Gemeinde sichtbar zu machen, oder man beliefs die Kanzel an einer Langseite und suchte durch die Einrichtung des Gestühls Abhilfe zu schaffen. Der bauliche Organismus wurde dadurch nicht berührt. Anders ist es mit einem zweiten Moment. Bei der erhöhten Bedeutung der Predigt mufste allen Gemeindegliedern

Digitized by Google

die Möglichkeit gewahrt sein, den Prediger zu verstehen; die Sitze durften also nicht allzuweit von der Kanzel entfernt sein. Die architektonische Folgerung aus dieser Bedingung wäre die Annahme des Centralbaues als normale Form des protestantischen Kirchengebäudes gewesen. Auf reformierter Seite, auf welcher die Bedeutung des Altars eine geringere war, scheute man sich nicht, diese Folgerung zu ziehen, und es fehlt, namentlich in Holland, nicht an interessanten Versuchen in dieser Hinsicht; auf lutherischer Seite hat auch dieses Moment

Fig. 116.



Stadtkirche zu Bückeburg[175]).

nichts gegen die Tradition vermocht; man suchte sich durch die Aufnahme von Emporen zu helfen, und diese wurden bald als ein unentbehrlicher Bestandteil protestantischer Kirchen betrachtet. Entweder sind sie als Galerieen oder Balkone ohne nähere Verbindung mit der baulichen Anlage, oder man brachte sie mit dem baulichen Organismus in Zusammenhang, indem man die Seitenschiffe mit Obergeschossen versah und diese durch Arkaden gegen das Hauptschiff öffnete. Diese Form ist nicht ausschliefslich protestantisch. Verbreiteter ist die

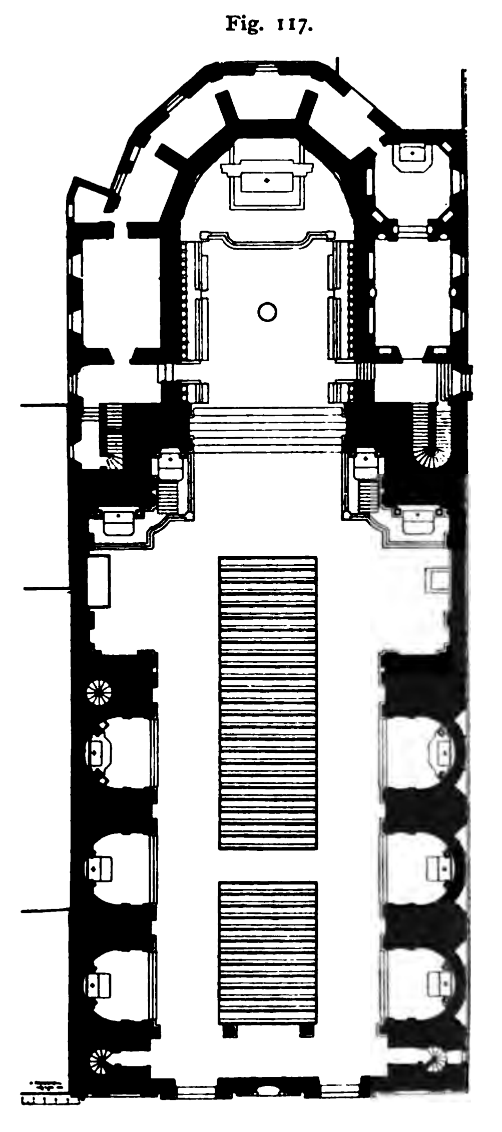
[175]) Nach: Fritsch, K. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1890—91.

Digitized by Google

erste. Wollte man nicht zum Centralbau übergehen, so erwies sich der einschiffige rechteckige Saal als die entsprechendste Raumform für den protestantischen Kultus. In solchen Sälen aber konnten die Emporen nicht anders, denn als Galerien auf Säulen oder auf Konsolen angeordnet werden. Die Zahl dieser Saalkirchen ist grofs; künstlerische Bedeutung haben wenige unter ihnen.

So bedeutet der Protestantismus für den Kirchenbau des XVI. und XVII. Jahrhundertes durchaus eine Einbufse; die grofsartige Raumentfaltung und die Symbolik des katholischen Kirchengebäudes waren bis auf geringe Reste verloren oder überflüssig geworden, ohne dafs von irgend einer anderen Seite ausreichender Ersatz geboten worden wäre. Gleichwohl sind einzelne bedeutende protestantische Kirchen zu nennen.

Fig. 117.



Grundrifs der *St. Michaels*-Kirche zu München[176]).

91. Denkmäler.

Bei der folgenden Einzelbetrachtung der Denkmäler sind stilistische und formale Momente, nicht die Zugehörigkeit zu einer oder der anderen Konfession, als Einteilungsgrund angenommen.

Es kann sich in einer Geschichte der deutschen Renaissance nicht darum handeln, die letzten Ausläufer der Gotik eingehend zu behandeln. Bis um die Mitte des XVI. Jahrhundertes beharrt der Kirchenbau auf der Entwickelungsstufe, welche er in der zweiten Hälfte des XV. erreicht hatte. Die Hallenkirche war nicht die einzige, doch aber die verbreitetste Kirchenform und diejenige, welche dem Zeitgeschmack am meisten entsprach. Höhere Raumwirkungen, welche auch dieser Form keineswegs versagt sind, wurden nicht angestrebt; man freute sich aber der Ungebundenheit in der Verteilung der Stützen und der behaglichen Weiträumigkeit, die sie ermöglicht. An Portalen, Altären, Kanzeln und anderen Ausstattungsstücken dringt die Renaissance frühe ein und bemächtigt sich bald der gesamten Ausstattung; der Kern des Bauwerkes aber blieb gotisch.

Unter den Hallenkirchen des XVI. Jahrhundertes ist die *Marien*-Kirche zu Halle eine der schönsten. Sie ist im Auftrag des Kurfürsten *Albrecht von Brandenburg* durch *Nikolaus Hofmann* in den Jahren 1530—34 erbaut. Ihre Vollendung erfolgte erst nach der Einführung der Reformation in Halle (1541), und

[176]) Nach: Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München 1892—95. — Daselbst sind auf Taf. 157—165 genaue Aufnahmen zu finden.

Digitized by Google

die Ausstattung mit Emporen fällt erst in diese Zeit. In ihrer formalen Haltung, wie in der Raumbehandlung hat die Kirche Verwandtschaft mit den sächsischen Hallenkirchen: ein schöner, weiter Raum mit reichem Netzgewölbe. An den Emporen sind gotische Formen mit solchen der Renaissance gemengt.

Fig. 118.



Inneres der *St. Michaels*-Kirche zu München[170]).

Die Jesuitenkirche in Köln (Fig. 111[173]), 1618—22 erbaut, ist eine gotische Basilika; die Schiffe sind durch hohe Rundpfeiler getrennt; das Netzgewölbe des Hauptschiffes setzt auf Kragsteinen an. Über den Seitenschiffen befinden

Digitized by Google

sich Emporen. Das Detail und die Ausstattung sind barock und zählen zu den frühesten Werken des sog. Knorpelstils. Wild in den Formen, sind die Einzelheiten von guter dekorativer Wirkung. Auch am Äufseren treten die Formen beider Stile nebeneinander auf, und eine archaisierende Laune des Baumeisters



Fig. 119.

Chor der Kirche zu Polling[177]).

hat sogar zwei romanische Türme neben die Fassade gestellt. In diesem höchst merkwürdigen Bau wirken Gotik und deutscher Barock zusammen, und der Gesamteindruck ist keineswegs unharmonisch; die Kirche ist trotz ihrer gotischen Anlage doch ein Barockbau.

---

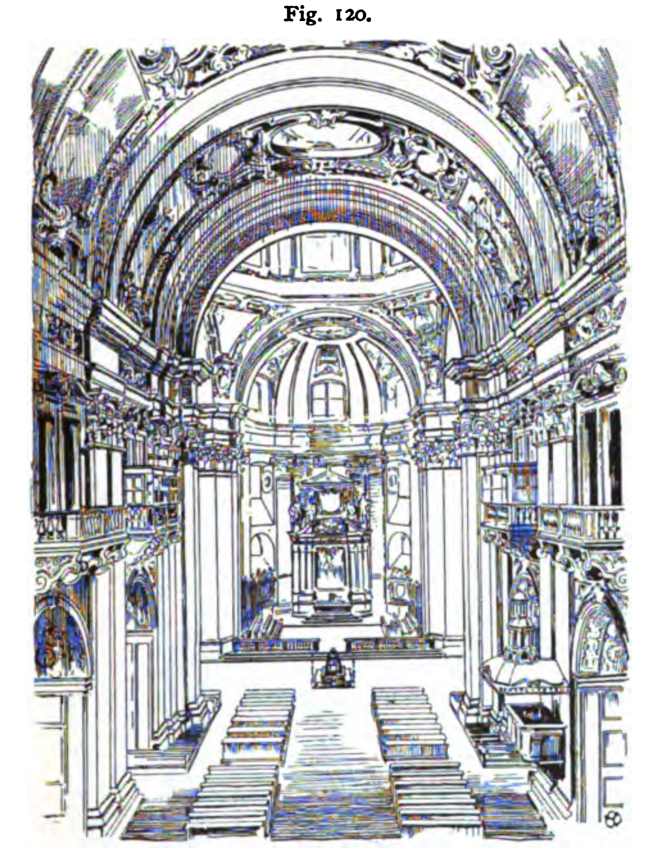
[177]) Nach ebendas.

Digitized by Google

Die Wallfahrtskirche zu Dettelbach am Main (Fig. 112 u. 113[173]), 1608—13 von Bischof *Julius Echter* von Würzburg erbaut, ist ein weiter, einschiffiger, kreuzförmiger Bau von angenehmen Verhältnissen, doch ohne höhere Weihe. Im Inneren erinnern nur die dorischen Pilaster und die Rundbogen der Vierung an die späte Erbauungszeit; im übrigen ist die Haltung gotisch. Die Ausstattung, soweit sie der Erbauungszeit angehört, ist barock. Kräftiger spricht der Barock an der Fassade mit.

Bedingt kann hier auch die Franziskanerkirche in Innsbruck angereiht werden (1553—63). Sie ist ihrer ganzen Raumbehandlung nach eine gotische Hallenkirche, wenn auch die Dekorationsformen — deren Ursprünglichkeit mir zweifelhaft ist — die des italienischen Spätbarock sind.

Fig. 120.



Dom zu Salzburg[178]).

Ich nenne in diesem Zusammenhange noch die sonderbare Kirche zu Freudenstadt im Schwarzwald, ein Werk *Heinrich Schickhardt*'s. Sie ist im Winkel gebaut; der eine Flügel ist für die Männer bestimmt, der andere für die Frauen; Kanzel und Altar sind in der Ecke aufgestellt und von beiden Seiten sichtbar. Gotisch ist an dieser Kirche nur das hölzerne Netzgewölbe. Die Ausstattung ist reich barock.

Bedeutender sind zwei Kirchen, an welchen die Renaissance zwar vorherrscht, welche aber doch im Gewölbesystem und in manchen Einzelheiten noch gotisch sind. Die *Marien*-Kirche in Wolfenbüttel (Fig. 114 u. 115[174]), 1608—60 erbaut, ist eine stattliche Hallenkirche von ungewöhnlich bedeutenden Verhältnissen. Sie ist ein Werk *Paul Franke*'s, des Erbauers der Universität Helmstedt. *Franke* ist einer der gröfsten und originellsten Geister des deutschen Barock; er besafs ein Raumgefühl, wie es nur wenigen seiner Zeitgenossen gegeben war; er wufste im Schmuck reich und doch mafsvoll zu sein und selbst die barocksten Formen mit Geschmack zu behandeln. Emporen wollte man auch hier nicht entbehren; sie stehen als niedrige Galerieen in den Seitenschiffen und stören das Raumbild. Weniger als das Innere befriedigt das Äufsere des merkwürdigen Gebäudes. Die weit vorspringenden, mit Figuren bekrönten Strebepfeiler, das seltsame Mafswerk und die barocken Zwerchhäuser, welche wenigstens zum Teil erst

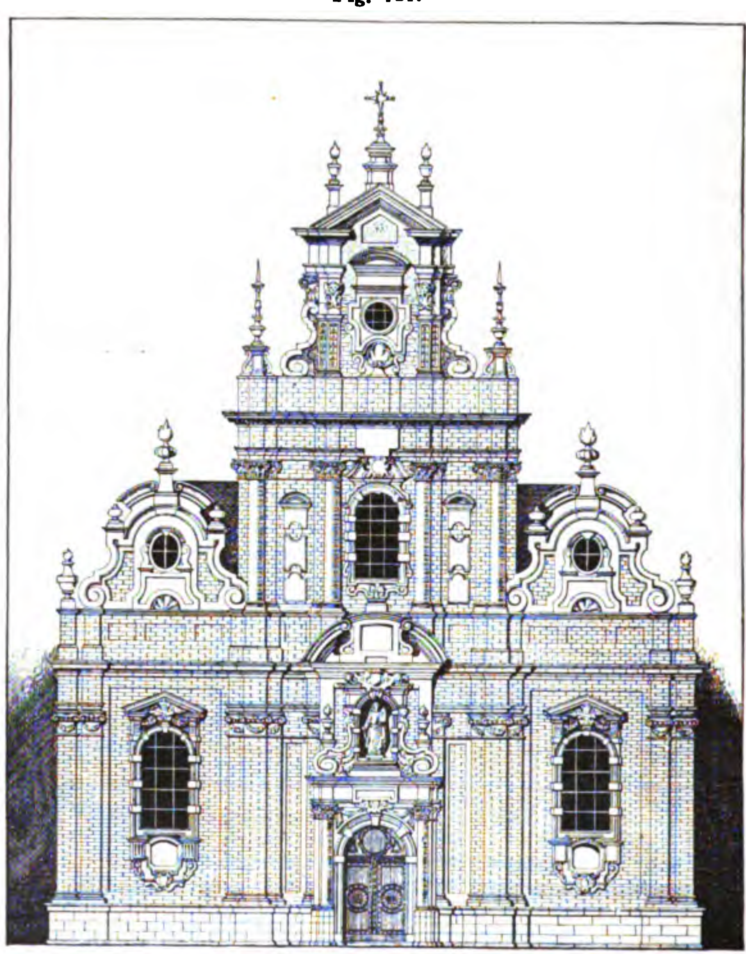
178) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

nach *Franke's* Tode bis 1660 ausgeführt sind, geben ein buntes und unruhiges Bild; doch auch diesem kann eine gewisse Gröfse nicht abgesprochen werden.

Der *Marien*-Kirche in Wolfenbüttel gleichzeitig ist die Stadtkirche in Bückeburg, ebenfalls eine Hallenkirche. Als Baumeister gilt *Adriaen de Vries.* Die Schiffe werden durch mächtige Komposita-Säulen getrennt und sind mit Kreuzgewölben überwölbt; die Einzelformen und die Ausstattung sind barock. Die guten Raumverhältnisse und die gediegene und mafsvolle Dekoration geben dem Raum eine würdige und ernste Haltung. Um so freier überläfst sich der

Fig. 121.



Beguinenkirche zu Brüssel[179]).

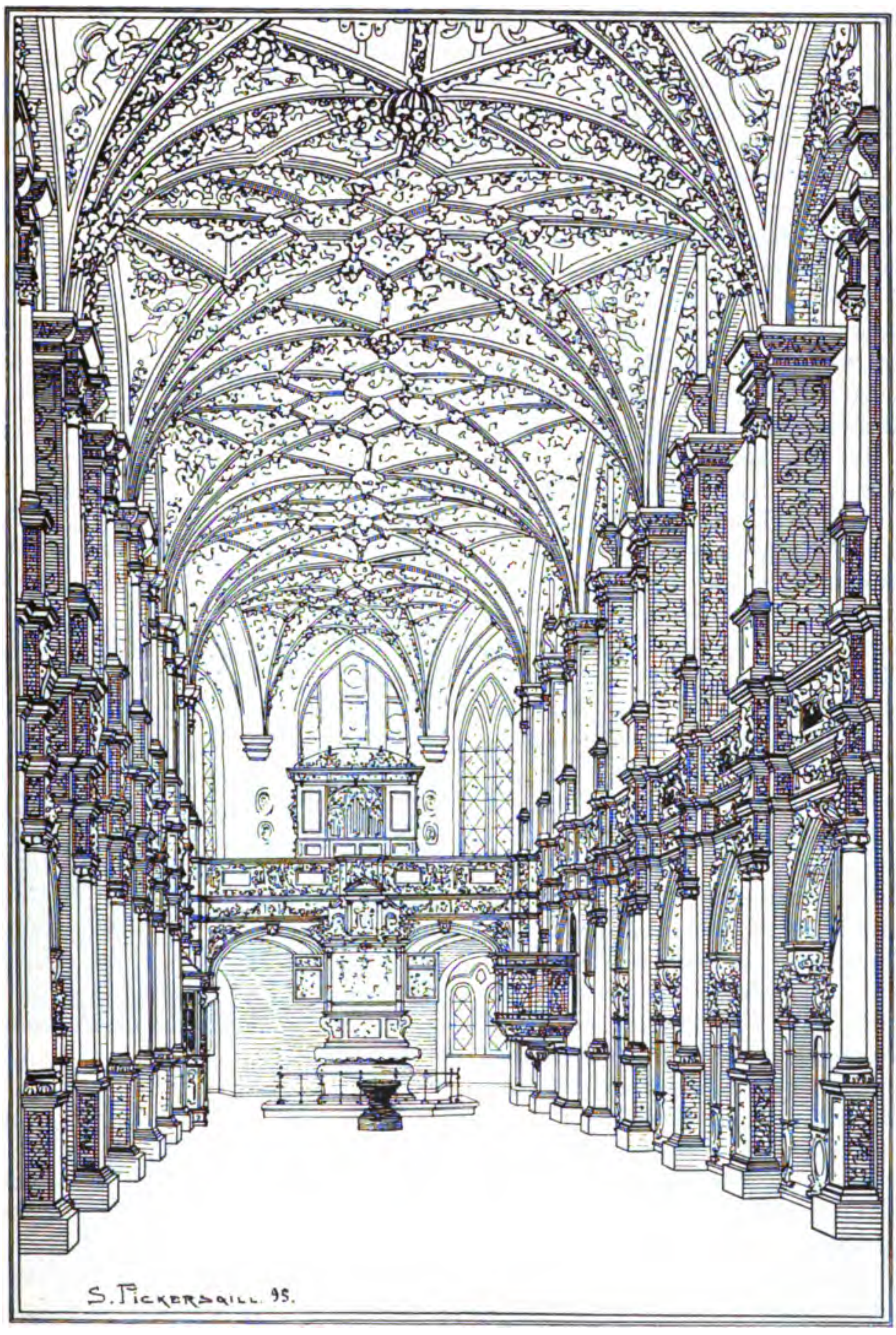
Meister seinen barocken Neigungen an der Fassade (Fig. 116[175]), die er im Fries bescheiden als *Exemplum religionis, non structurae* bezeichnet. Die an ausschweifender Formenfülle überreiche Fassade erscheint klärlich als das Werk eines Niederländers.

In den Niederlanden selbst gehört *Saint-Jacques* in Lüttich noch der Frühzeit des XVI. Jahrhundertes an; der Stil ist eine späte, üppige Gotik. Übergangsbauten, in welchen die Formen beider Stile gemischt sind, wie die Kapelle des heiligen Blutes in Brügge, dürften da und dort zu finden sein; doch scheint

[179]) Nach: GURLITT, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 122.



Schloſskapelle zu Frederiksborg[180]).

es, daſs sich die endgültige Abwendung von der Gotik früher vollzogen hat, als in Deutschland, wo noch Bauten des späten XVII. Jahrhundertes, wie die *Katharinen*-Kirche in Frankfurt a. M. (Fig. 123[181]), gotische Nachklänge zeigen.

[180]) Nach: Neckelmann, a. a. O.

Digitized by Google

Betrachtet man die Reihe der gotischen Kirchen des XVI. und XVII. Jahrhundertes, so fällt zunächst das lange Beharren in den Konstruktionen und Formen des alten Stils auf; bei näherem Zusehen wird man aber bald gewahr, dafs sich zwischen den ersten und den letzten ein bedeutender Umschwung des ästhetischen Gefühls vollzogen hat. Die *Marien*-Kirche zu Halle ist gotisch; diejenige in Wolfenbüttel ist, auch abgesehen von ihrer formalen Behandlung, ein Bau des deutschen Barock. Ich mufs mich hier auf diese Andeutung beschränken.

Reine Renaissance-Kirchen gröfseren Umfanges kommen, soweit ich sehe, vor den letzten Decennien des XVI. Jahrhundertes nicht vor. An erster Stelle mufs *St. Michael* in München (1583—97) genannt werden (Fig. 117 u. 118[176]). Über seine geschichtliche Stellung siehe Art. 83 (S. 117). *St. Michael* ist in Deutschland die erste grofse einschiffige Kirche. Der Grundrifs reproduziert in freier Nachbildung den Typus des *Gesù* in Rom. Schon der Verzicht auf die Vierungskuppel brachte Modifikationen mit sich. Der Chor ist, nachdem er beim Einsturz des Turmes (1590) zerstört worden war, verlängert worden. Der Aufbau ist ganz selbständig. Die allgemeinen Verhältnisse, wie die Verteilung der Massen im einzelnen sind sehr gut und werden durch eine glückliche Lichtführung noch gehoben. Die Komposition des Systems enthält manches Störende, ist aber im ganzen schön, und das Relief wie die Gröfse der einzelnen Glieder ist sehr fein gestimmt. Der imponierende Eindruck des Raumes ist nicht zum wenigsten durch die mafsvolle Formenbehandlung bedingt. Klarheit und Ruhe zeichnen die Komposition aus; ein solches Werk war diesseits der Berge noch nicht geschaffen worden. Aber die Tiefe der Empfindung fehlt; bei aller Anerkennung, ja Bewunderung bleibt der Beschauer kühl. Weniger gelungen ist das Äufsere; die Gruppierung der Langseite ist zwar gut; aber die Gliederung im einzelnen ist dürftig, und die grofse Hauptfassade ist ziemlich geistlos. An *St. Michael* hat sich zwar eine Schule im engeren Sinne nicht angeschlossen; immerhin stehen mehrere Kirchenbauten in Bayern unter seinem Einflufs. Die Jesuitenkirche in Landshut, 1640 vollendet, ist eine verkleinerte und vereinfachte Nachbildung. Freier werden die Motive in der Pfarrkirche zu Weilheim (1624—31[182]) und in der Augustinerkirche zu Beuerberg (1628—30[183]) verwendet. In beiden

Fig. 123.



Katharinen-Kirche zu Frankfurt a. M.[181]).

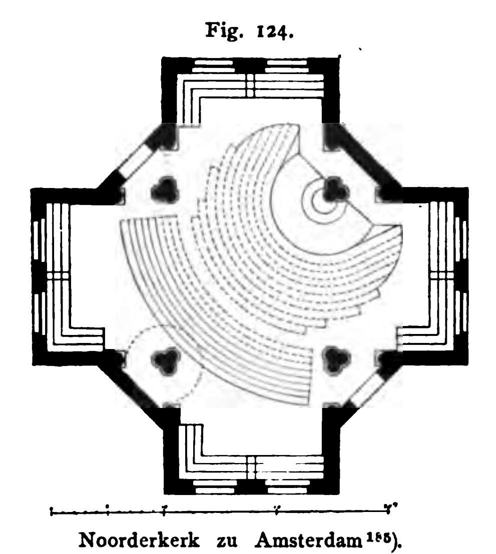
[181]) Nach: Sommer, O. Der Dombau zu Berlin. Westermann's Monatshefte, Bd. 68.

[182]) Siehe: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München 1892–95. Taf. 104.

[183]) Siehe ebendas., Taf. 121 u. 122.

Digitized by Google

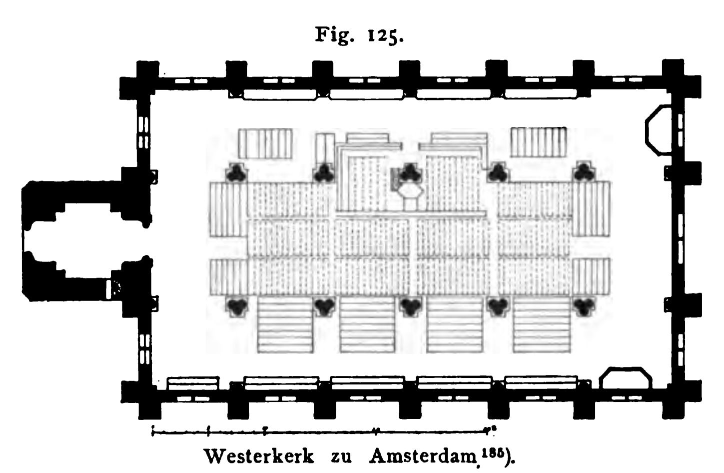
Fig. 124.



Noorderkerk zu Amsterdam[185]).

ist das System auf ein Geschofs reduziert und damit ein Typus geschaffen, der in Bayern bis zum Ende des XVIII. Jahrhundertes unzähligemale wiederholt wurde. In der Pfarrkirche zu Weilheim, wohl einem Werke des Bildhauers *Hans Krumper*, lebt noch etwas von der Gröfse von *St. Michael*, wenn auch ohne die Feinheit dieses Vorbildes; die Kirche zu Beuerberg dagegen ist ein trockener Bau. Eigenartiger ist die Klosterkirche zu Polling in der Nähe von Weilheim (1621—28). Ob das Langhaus[184]) nur die Umgestaltung einer gotischen Hallenkirche oder ein Neubau des XVII. Jahrhundertes ist, will ich nicht entscheiden, neige mich aber neuerdings mehr der letzteren Ansicht zu. Sicher ist der sehr malerische Chor (Fig. 119[177]) aus dieser Zeit. Die reiche Stuckdekoration neigt sich schon sehr zu den stumpfen Barockformen, welche in Bayern im XVII. Jahrhundert verbreitet waren.

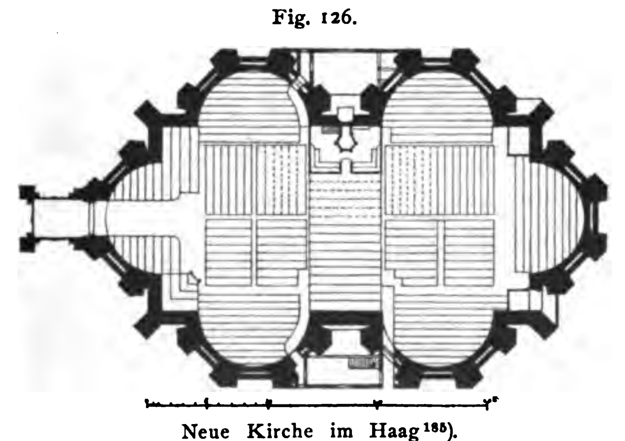
Fig. 125.



Westerkerk zu Amsterdam[185]).

Der Dom zu Salzburg (Fig. 99 [S. 117] u. 120[178]), nächst *St. Michael* in München der bedeutendste Kirchenbau der Epoche, gehört dem italienischen Barock an (siehe Art. 82, S. 116). Die Formen sind schwer und massig, die Verhältnisse bedeutend. Aus dem ganzen spricht die ruhige Sicherheit, welche die Beschäftigung mehrerer Generationen mit einem künstlerischen Problem den Meistern des italienischen Barock-Kirchenbaues gegeben hatte.

Fig. 126.



Neue Kirche im Haag[185]).

92. Renaissance-Kirchen in Belgien.

Die belgischen Renaissance-Kirchen kenne ich leider nicht oder habe sie vor langer Zeit oberflächlich gesehen, so dafs ich mir ein Urteil über sie nicht gestatten darf.

---

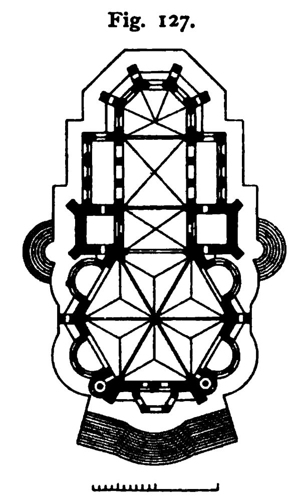
[184]) Eine schöne Ansicht desselben siehe ebendas., Taf. 100.

[185]) Nach: Fritsch, K. E. O. Der Kirchenbau des Protestantismus etc. Berlin 1893.

Digitized by Google

Wichtig sind vor allem die zahlreichen Kirchen des Jesuitenordens, denen sich diejenigen anderer Orden anschliefsen. Meist sind sie dreischiffig; die Schiffe sind durch Säulen- oder Pfeilerarkaden getrennt; über dem Gesimse folgen eine Attika und ein Tonnengewölbe, in das von den Fenstern aus Stichkappen einschneiden. Zuweilen sind über den Seitenschiffen Emporen. So in der sehr stattlichen Kirche zu Antwerpen. Die Fassaden befolgen fast alle das bekannte Barockschema in freier, oft sehr geistreicher Behandlung. Zu den besten gehört die der Beguinenkirche in Brüssel (Fig. 121[179]) aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Sie ist übersichtlicher disponiert, als die breite Front der Jesuitenkirche zu Antwerpen, und zeigt die nationalen Eigentümlichkeiten des belgischen Barock in besonders charakteristischer Weise.

Fig. 127.



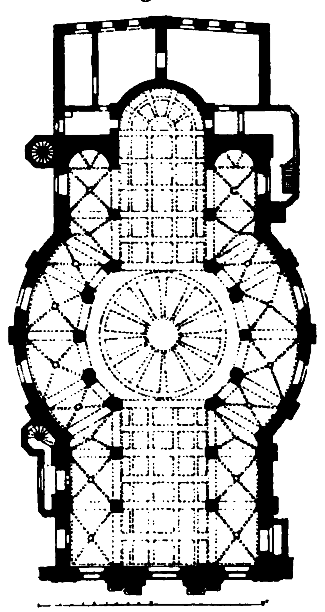
Kirche zur schönen Maria zu Regensburg[186]).

93. Kirchen mit Emporen über den Seitenschiffen.

Ihrer grofsen Mehrzahl nach gehören der Renaissance auch die Kirchen an, welche über den Seitenschiffen eine oder mehrere Emporen haben und deren System sich in zwei, drei oder vier Ordnungen aufbaut. Der Typus hat im protestantischen Kirchenbau seine hauptsächliche Verbreitung gefunden, ist aber nicht ausschliefslich protestantisch.

Emporen haben *St. Michael* in München, die Jesuitenkirche in Landshut, diejenige in Köln, der Dom zu Salzburg u. a. Diese grofsen Kirchen sind aber nicht die Ausgangspunkte des Typus, der sich vielmehr aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Schlofskapellen entwickelt hat. Schon die Schlofskapellen des Mittelalters hatten nicht selten zwei Geschosse (Nürnberg, Freiburg a. U. u. a.) oder waren doch teilweise mit Emporen versehen (Trausnitz bei Landshut), eine Einrichtung, die sich aus der Stockwerksteilung der Gebäude, in welchen die Kapellen angeordnet waren, ergab und welche die Trennung der Herrschaft vom Gesinde ermöglichte. Wenn daher die protestantischen Schlofskapellen häufig Galerieen oder Emporen aufweisen, so ist darin nicht eine prinzipielle Neuerung zu erkennen, sondern vielmehr ein Festhalten an einer überkommenen Form. Emporen haben z. B. die Schlofskapelle in Wolmirstedt (1480) und diejenige der Bischöfe von Brandenburg in Ziesar i. d. Altmark (1478). Unter den protestantischen ist die im Schlofs zu Torgau die älteste; sie ist 1544 von *Luther* geweiht. Der rechteckige Raum ist in seinen zwei Obergeschossen rings von Emporen umgeben, deren Bogenöffnungen noch gotische Profile haben. Auch das Gewölbe ist noch gotisch. In der Folgezeit sind mehrere ähnliche Kapellen entstanden. Bemerkenswert ist diejenige

Fig. 128.



Kirche Notre-Dame *d'Hanswyk* zu Mecheln[187]).

[186]) Nach: Beiträge zur Kenntnis der mittelalterlichen Baukunst. Frankfurt 1875.

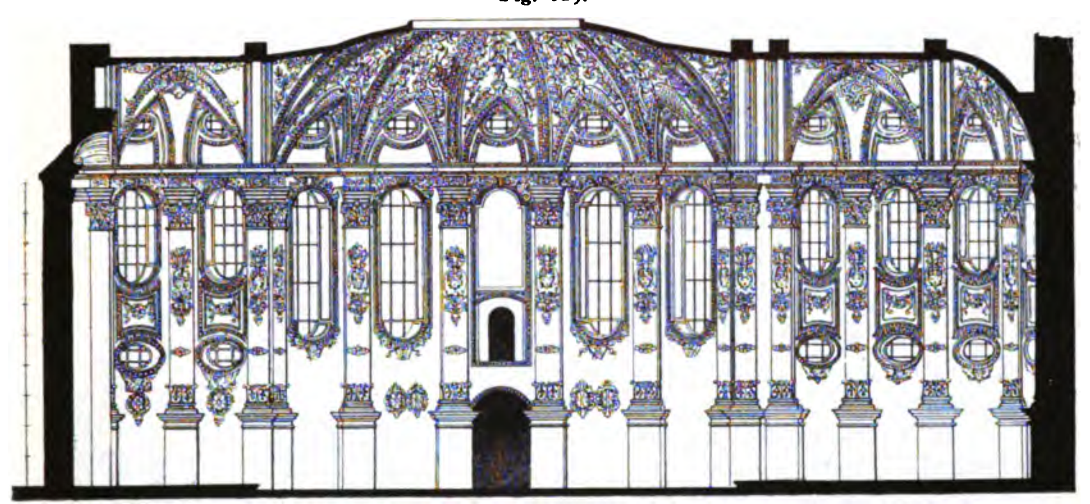
[187]) Nach: Gurlitt, a. a. O.

Digitized by Google

der Augustusburg im Erzgebirge (1568—72); sie hat zwei Ordnungen mit dem römischen Bogenmotiv, und der Hauptraum ist mit einem Tonnengewölbe überwölbt[188]). Die Kapelle der Wilhelmsburg bei Schmalkalden 1590 hat drei Ordnungen. Sie ist durch vortreffliche Stuckdekoration ausgezeichnet[189]). Die Universitätskirche zu Würzburg, von Bischof *Julius* erbaut und 1591 geweiht, ein Rechteck, an das sich östlich eine Apsis anschliefst, ist auf drei Seiten von Em-

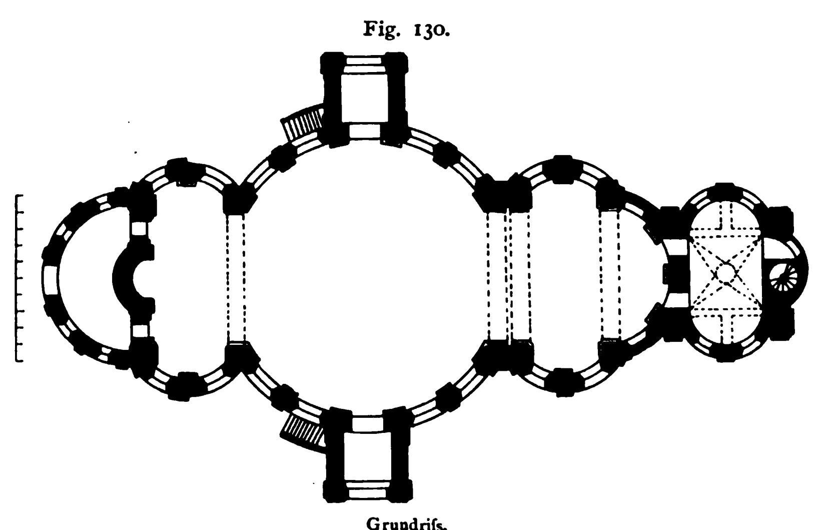


Fig. 129.



Längenschnitt.

Fig. 130.



Grundrifs.

Wallfahrtskirche *Maria Birnbaum* in Oberbayern[190]).

poren umgeben[191]). Auch hier ist das römische Bogenmotiv mit vorgelegten Halbsäulenordnungen in drei Geschossen angewandt. Ich vermag die traditionelle Bewunderung für diesen Innenraum nicht zu teilen; er ist korrekt und giebt zu formalen Einwendungen kaum Anlafs, entbehrt aber sehr der künstlerischen

---

[188]) Siehe: STECHE, a. a. O., Heft VI, S. 27 ff.

[189]) Siehe: LASKE, F. Schlofs Wilhelmsburg bei Schmalkalden etc. Berlin 1895.

[190]) Nach: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München 1892—95. Bd. I, Taf. 32.

[191]) Siehe den Grundrifs in Fig. 42 (S. 54).

Digitized by Google

Unmittelbarkeit. Ein eigenartiger, sehr festlicher Raum ist die Kapelle des Schlosses Frederiksborg in Dänemark (Fig. 122[180]) aus der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes.

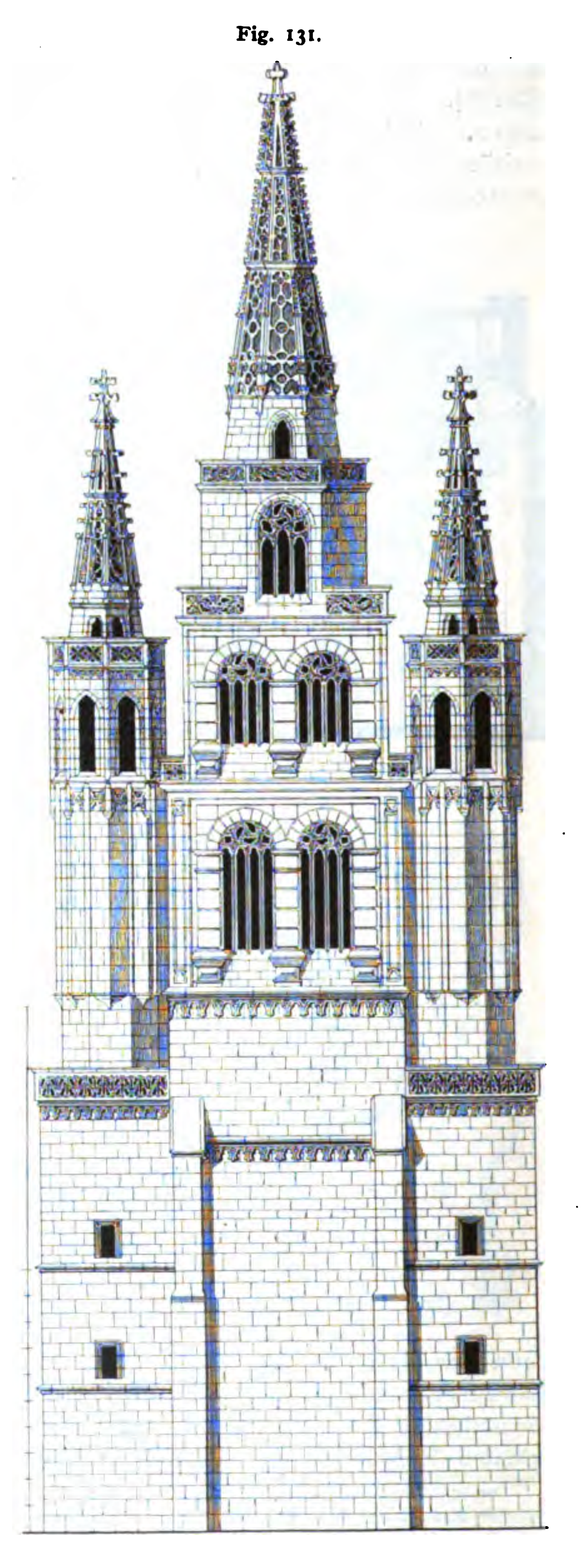
Unter den selbständigen, freistehenden Kirchen dieses Typus ist diejenige zu Kürbitz bei Plauen eine der besten[192]).

94. Saalkirchen.

Weniger als die bisher besprochenen Formen können die Saalkirchen mit eingestellten oder balkonartig ausgekragten Emporen befriedigen. Nicht als ob sich nicht auch mit diesen Motiven gute Wirkungen erzielen liefsen; aber die Gattung als solche steht tiefer. Die eingestellten oder ausgekragten Galerieen haben stets etwas Unorganisches. Ihre weite Verbreitung verdanken die Saalkirchen nicht ästhetischen, sondern praktischen Rücksichten; sie sind billig herzustellen und gewähren auf kleiner Grundfläche einer grofsen Zahl von Besuchern Raum.

Ausgekragte Emporen in reichen Barockformen hat u. a. die Kirche in Freudenstadt. Von solchen Kirchen, in welchen die Emporen von Pfeilern oder Säulen getragen sind, sei die Dreifaltigkeitskirche in Regensburg, 1627—31 vom Nürnberger Baumeister *Karl Ingen* erbaut, genannt. Das Schiff ist mit einem hölzernen Tonnengewölbe überdeckt; an der Westseite und an den beiden Langseiten stehen die Emporen. Östlich ist ein von zwei Türmen flankiertes Altarhaus angeordnet, am Chorbogen die Kanzel. Es ist ein einfach ernster Raum, dem ein monu-

Fig. 131.



St. Gumbertus-Kirche zu Ansbach[193]).

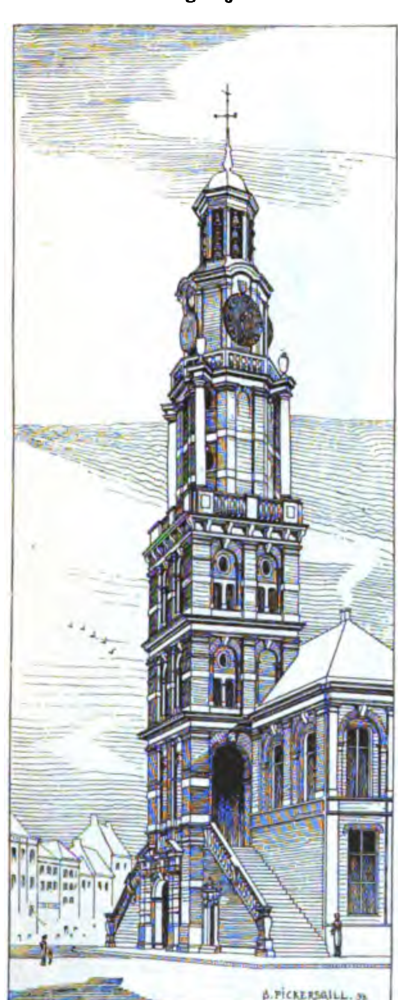
[192]) Siehe: Steche, a. a. O., Heft XI, S. 15.

[193]) Nach: Kallenbach. Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. München 1847.

Digitized by Google

mentaler Zug nicht abzusprechen ist. Heilig Kreuz in Augsburg (1653) hat gleichfalls eine kleine Chornische, in welcher der Altar und darüber die Orgel aufgestellt sind. Die Emporen laufen der gegenüberliegenden und einer Langseite entlang. Der flachgedeckte Raum macht einen ziemlich profanen Eindruck. Ernster ist die *Katharinen*-Kirche in Frankfurt a. M. (Fig. 123[181]), ein stattliches, sehr weiträumiges Gebäude, 1678—80 von *Melchior Hessler* erbaut. Namentlich ist der Blick nach dem Altar mit den umlaufenden Emporen und der Orgel von schöner Wirkung. Die Architektur (Fenster und Gewölbe) ist gotisch, die Ausstattung barock. Eine Nachbildung ist die Dreifaltigkeitskirche in Worms (1709—25).

Fig. 132.



Turm des Weinhauses zu Zütphen[194]).

Bei den Saalkirchen sind Altar und Kanzel zuweilen an der Mitte einer Langseite angebracht, wodurch die kurze Achse zur Hauptachse wird. Die praktischen Vorzüge dieser Anordnung zugegeben, mufs doch festgehalten werden, dafs sie durchaus unkünstlerisch ist. Ohne Rücksicht auf diese Verkehrung der Richtung sind einzelne von diesen Räumen stattlich und schön. Als solche nenne ich die von *Hendrik de Keyzer* erbauten Kirchen in Amsterdam, die Zuider-Kerk (1603—11) und die Wester-Kerk (1620—31); namentlich die letztere ist ein stattlicher, wohlproportionierter Raum. Ihnen schliefst sich die kreuzförmige Noorder-Kerk (1620—23, Fig. 124[185]) an, gleichfalls ein Werk *de Keyzer*'s. Mit ihr ist der Übergang zum Centralbau vollzogen. Ein Centralbau ist die 1669—71 erbaute Osterkerk in Amsterdam, die Mare-Kerk in Leiden (1639—42) und der Hauptsache nach auch die *Luther*-Kirche in Amsterdam, bei der allerdings der ringförmige Umgang nicht geschlossen ist. *De Keyzer*'s Westerkerk (Fig. 125[185]) ist ein rechteckiger Raum, dessen innere Disposition durch zwei Querschiffe lebhaft gegliedert ist. Das doppelte Querschiff hat auch die Neue Kirche im Haag (1649—55); es ist hier aber auch im Grundrifs (Fig. 126[185]) ausgesprochen, der aufserdem noch durch zwei Conchen an den Schmalseiten belebt ist. Eine Nachbildung dieser Kirche ist die Burgkirche in Königsberg i. Pr. (1690—98). In Deutschland ist die Reformierte Kirche in Hanau — eigentlich zwei aneinanderstofsende Kirchen — (1622 und 1654), als centrale Anlage bemerkenswert. Ein näheres Eingehen auf diese centralen Anlagen mufs ich mir versagen, da ich sie allesamt nicht gesehen habe.

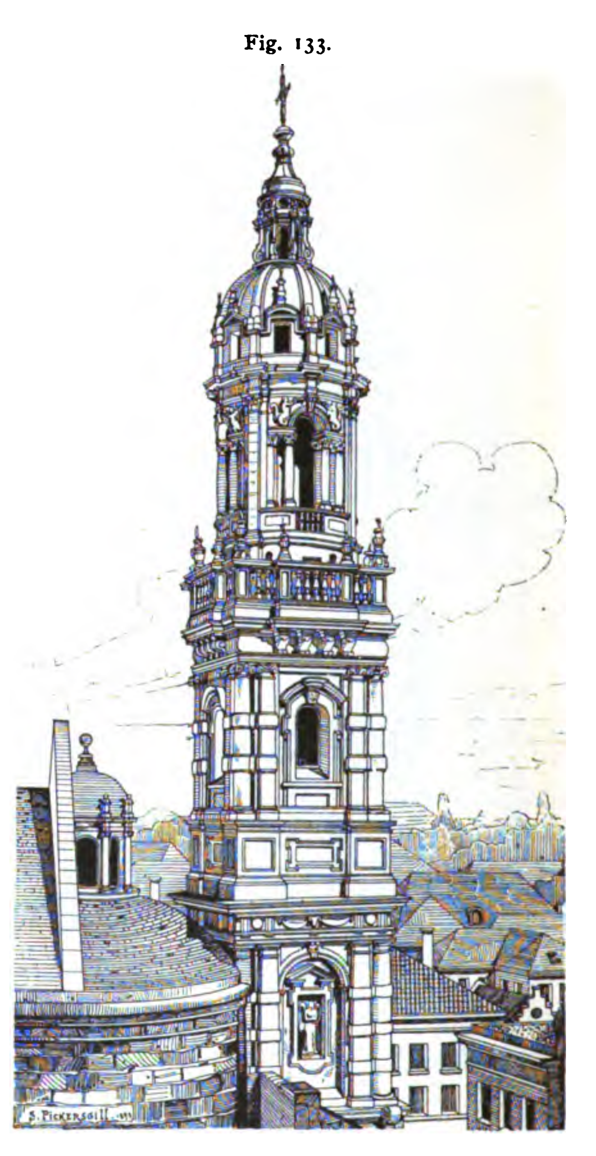
Führten beim protestantischen Kirchenbau praktische Erwägungen auf centrale Anlagen, so waren für die Aufnahme centraler Motive in den katholischen

[194]) Nach: Ewerbeck, a. a. O.

Digitized by Google

Kirchenbau ausschliefslich künstlerische Absichten bestimmend. Reine Centralbauten kommen kaum vor; dagegen werden nicht ganz selten central komponierte Bauteile mit Langbauten in Zusammenhang gesetzt. Schon 1519 fertigte *Hans Hueber* aus Augsburg ein Modell für die Kirche zur schönen *Maria* (Neue Pfarre) in Regensburg an; im Grundrifs (Fig. 127[186]) schliefst sich an ein sechseckiges Langhaus ein langer Chor an, an den sich zu beiden Seiten Türme und Sakristeien anlegen; die Komposition ist ziemlich selbstständig. Ihr Vorbild ist nicht in Mailand, sondern in Ettal zu suchen. Der dortige Centralbau des XIV. und XV. Jahrhundertes ist in Bayern mehrfach nachgeahmt worden. Ob *Hueber* auch *St. Gereon* in Köln gekannt hat, will ich nicht entscheiden. Der nach dem griechischen Kreuz komponierte vordere Teil von *St. Peter* in Gent, begonnen 1629 von *Jan van Xanten*, ist eine Wiederholung des Grundrisses der *Madonna di Carignano* in Genua. Eigenartiger sind die Versuche *Faidherbe*'s zur Kombination von Longitudinal- und Centralbauten. *Notre Dame d'Hanswyk* in Mecheln (1663—78, Fig. 128[187]) ist ein Langbau, in der Mitte durch eine centrale Erweiterung unterbrochen, keineswegs organisch, aber sicher sehr malerisch. In der Abteikirche von Averbode les Diest (1662—70) schliefst sich an einen nach dem griechischen Kreuz komponierten Centralbau ein Langchor an. Die Wallfahrtskirche *Maria Birnbaum* bei Aichach in Oberbayern (1661—65, Fig. 129 u. 130[191]), ein Rundbau mit Erweiterungen gegen Osten und Westen, ist trotz der dürftigen Ausführung in späten Formen ein imposanter und schöner Raum.

Fig. 133.



Turm der Jesuitenkirche zu Antwerpen[195]).

Die abstrakte Schönheit des reinen Centralbaues entsprach weder dem germanischen Kunstgeist, noch der gesamten Kunstrichtung des XVII. Jahrhundertes; man fand mehr Befriedigung in den malerischen Wirkungen, welche sich aus den Erweiterungen der Centralbauten oder aus ihrer Kombination mit Longitudinalbauten ergaben. In der Richtung auf die Steigerung des male-

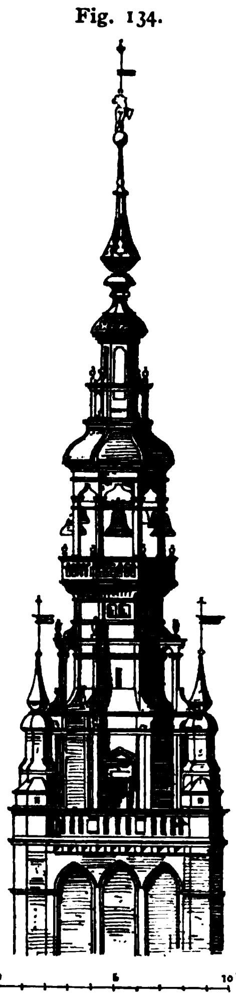
[195]) Nach: Ysendyck, a. a. O.

Digitized by Google

rischen Eindruckes des Innenraumes bewegt sich auch die weitere Entwickelung dieser Motive, welche zu den berauschenden Kircheninterieurs des deutschen Rokoko führt.

Der Turmbau der Renaissance ist darin vom gotischen sehr verschieden, daſs er die aus der verschiedenen Höhenteilung der Hauptmasse und der Strebepfeiler und Fialen sich ergebende Entwickelung nicht kennt. Er ist reiner Stockwerksbau. Allerdings werden einige groſse gotische Türme, wie derjenige der Kathedrale von Antwerpen, erst im XVI. Jahrhundert vollendet; aber ihre Komposition geht in die frühere Zeit zurück. Die interessante Westfassade von *St. Gumpertus* in Ansbach (Fig. 131[193]), deren obere Teile 1594—97 von *Gideon Bacher* erbaut sind, ist nicht nur nach ihren Formen, sondern auch nach ihrer Kompositionsidee gotisch. An einen mächtigen Mittelturm legen sich seitlich zwei schlanke, achteckige Türme an, lösen sich oben los und endigen in spitzen Helmen. Der Mittelturm hat noch ein rechteckiges und achteckiges Geschoſs und gleichfalls einen gotischen Helm. An den Fenstern des Haupttturmes gesellen sich barocke Quaderungen zu den gotischen Formen. Dies ist ein weiteres Beispiel des langen Fortlebens gotischer Traditionen. Vielleicht darf man auch in den Säulen, welche das erste Geschoſs am Achteck des schönen, ganz renaissancemäſsigen Turmes des Weinhauses in Zütphen (Fig. 132[194]) begleiten, eine Reminiscenz gotischer Fialen erkennen.

Fig. 134.



Turm des Rathauses zu Danzig[196]).

Der Übergang von viereckiger Grundlage zu achteckigem oberen Teil bleibt ein beliebtes und verbreitetes Motiv. Am Turm der *Marien*-Kirche in Wolfenbüttel, der nicht ganz zur Ausführung kam, sollten auf zwei quadratische zwei achteckige Stockwerke folgen: ein hohes unteres in schlichter Behandlung und ein niedriges oberes, an welchem die geraden Seiten durch Säulen und Aufsätze belebt werden sollten; den Abschluſs sollte ein geschweiftes Kuppeldach und eine Laterne mit hoher Spitze bilden. Es ist eine schöne, bei aller Einfachheit ausdrucksvolle Komposition. Der barocke Turm der Universitätskirche zu Würzburg hat über zwei hohen quadratischen Geschossen ein niedriges Achteck und ein Kuppeldach mit Laterne. Einer der schönsten Türme der gesamten Renaissance ist derjenige der Jesuitenkirche in Antwerpen (Fig. 133[195]); die unteren Geschosse sind quadratisch, die oberen rund; sowohl die Verhältnisse der Stockwerke, als auch die Silhouette sind vortrefflich abgewogen.

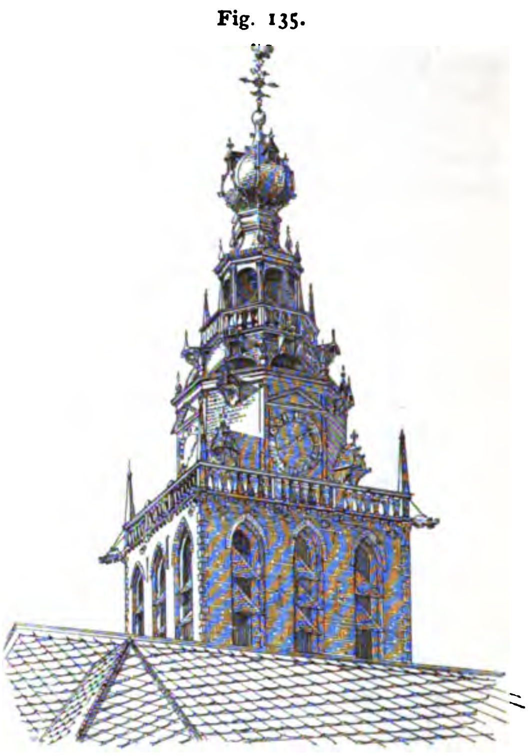
Nicht nur im Aufbau, sondern mehr noch in der oberen Endigung unterscheiden sich die Türme der Renaissance von denjenigen der Gotik. Diese endigen in einer geradlinig verjüngten Spitze; schon in der Spätzeit der Gotik kommen kuppelförmige Abschlüsse vor; für die Türme der Renaissance ist das Ausklingen in Kurven die Regel. Man ist durchaus nicht berechtigt, darin eine

[196]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 38.

Digitized by Google

Verirrung, einen Widersinn zu erkennen. Die Endigung in Kurven oder in der Mischung von gekrümmten und geradlinigen Teilen kann ästhetisch vollkommen befriedigen, wenn die Abfolge der Glieder in harmonischen Übergängen vom Unterbau zur Spitze überführt. Das Motiv der Kuppel mit Laterne (Fig. 133) ist die Grundlage, aus der sich immer reichere Bildungen entwickeln. Die reichsten Lösungen finden wir in den Niederlanden. Die Endigung des Turmes steigt als ein sich verjüngender Stockwerksbau auf, meist im Achteck. Die Achtecksgeschosse sind entweder geschlossen oder als offene Hallen behandelt und durch konvexe oder konkave Dachflächen verbunden. Die an- und abschwellenden Linien leiten im Crescendo und Decrescendo zum letzten Ausklingen in der Spitze über. Als schmückende Fiorituren begleiten Fialen, Obelisken, Urnen, Muscheln, Glocken u. s. w. den Zug der Hauptlinien. Die Abbildungen des Rathausturmes in Danzig (Fig. 134[196]), des Turmes der *Stephans*-Kirche in Nymwegen (Fig. 135[197]) und des zierlichen Dachreiters des Beguinenhofes in Gent (Fig. 136[197]) mögen das Gesagte illustrieren. Der kühne Übergang von einem breiten Viereck zu einem viel engeren Achteck ist wohl noch besser, als an *St. Stephan* in Nymwegen, am Turm der *Katharinen*-Kirche zu Danzig erreicht.

Fig. 135.



Turm der *Stephans*-Kirche zu Nymwegen[197]).

Fig. 136.



Dachreiter der Kirche des Beguinenhofes zu Gent[197]).

Behauptet jemand, es seien hier Prinzipien der Tektonik der Kleinkünste in die grofse Architektur übertragen, so gebraucht er vielleicht sein

[197]) Nach: Ewerbeck, a. a. O.

Digitized by Google

Recht; aber niemand, der sehen gelernt hat, kann leugnen, dafs auf diesem Wege das harmonische Ausklingen eines aufstrebenden Gebäudeteiles oft in sehr anmutiger Weise Ausdruck gefunden hat.

---

12. Kapitel.

Der Holzbau.

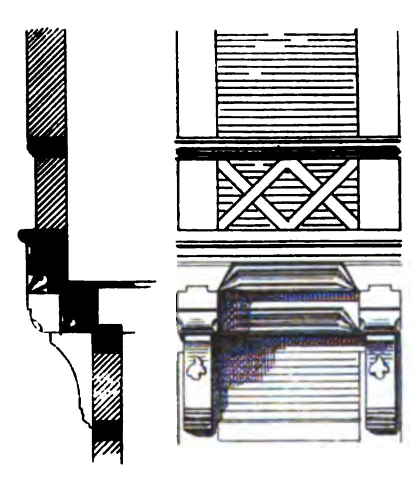
95. Wertschätzung.

In der deutschen Renaissance nimmt neben dem Steinbau der Holzbau einen breiten Raum ein. Die Gattung steht tiefer, als der Steinbau; die wahre Monumentalität ist ihr versagt. Dies festgehalten, mufs jedoch zugegeben werden, dafs die deutsche Renaissance innerhalb derselben Hohes, vielleicht Vollendeteres erreicht als im Steinbau. Der Holzbau ist den Deutschen die angestammte Bauweise; er geht in die frühesten Zeiten der deutschen Geschichte zurück; erst im XV. und XVI. Jahrhundert wird er in den Städten vom Steinbau zurückgedrängt, aber nicht beseitigt, und auf dem Lande haben ihm erst die Bauordnungen der jüngsten Zeit ein Ende bereitet. Im Holzbau leben alte Kompositionstypen, alte und feste technische Traditionen fort, und die Schmuckfreudigkeit der Zeit findet Raum, sich zu entfalten, ohne jene wichtigeren Faktoren zu beeinträchtigen. Das Gebiet des Holzbaues ist der Profan-, insonderheit der

Fig. 137.

Von einem Hause zu Hannover[198]).

Fig. 138.



Ausschufs mit Schiffskehlen von einem Hause zu Münden[199]).

Häuserbau; nur ganz ausnahmsweise sind Kirchen in Holzbau errichtet worden.

Der Holzbau kennt zwei technische Grundformen, den Ständer- (Fachwerk-) Bau und den Blockbau. Ersterer herrscht vor; der Blockbau ist auf einige Gebirgsländer im Süden und Osten beschränkt.

96. Niederdeutscher Holzbau.

Im Gebiete des Fachwerkbaues gehen Niederdeutschland und Oberdeutschland ihre gesonderten Wege. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, dafs das niedersächsische

198) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 34.

199) Nach ebendas., Abt. 13


Digitized by Google

Bauernhaus auch im Stadthaus als Typus fortlebt. Im Holzbau ist das Verhältnis besonders klar erkennbar. Die Diele bleibt durch das ganze Mittelalter auch im Stadthause der Hauptraum, im Privathause Wohn- und Arbeitsraum, im Zunfthause Versammlungs- und Verkaufsraum. Wie im Bauernhause hat sie eine gröfsere Höhe als die seitlichen Räume, welche in zwei Geschossen, einem höheren Erdgeschofs und einem niedrigen Zwischengeschofs, die Höhe der Diele erreichen. Die folgenden Obergeschosse dienen teils als Wohnungen, teils als Lagerräume, Speicher u. s. w. Dies haben wir schon am Steinbau wahrgenommen. Beim Holzbau aber ist die Herkunft aus dem Bauernhause auch in der Konstruktion noch deutlich ersichtlich. Der norddeutsche Holzbau ist ein sehr regelmäfsig konstruierter Ständerbau, dessen obere Stockwerke über die unteren vortreten; nur die unteren Ständer gehen vom Sockel bis zur Höhe der Diele ununterbrochen durch, das Erdgeschofs und das Zwischengeschofs zusammenfassend. Dies sind aber die Teile, welche auch dem Bauernhause eignen. Die folgenden, vorspringenden Stockwerke sind städtische Zuthaten. Wie die Balken unter dem Dache des Bauernhauses

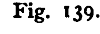
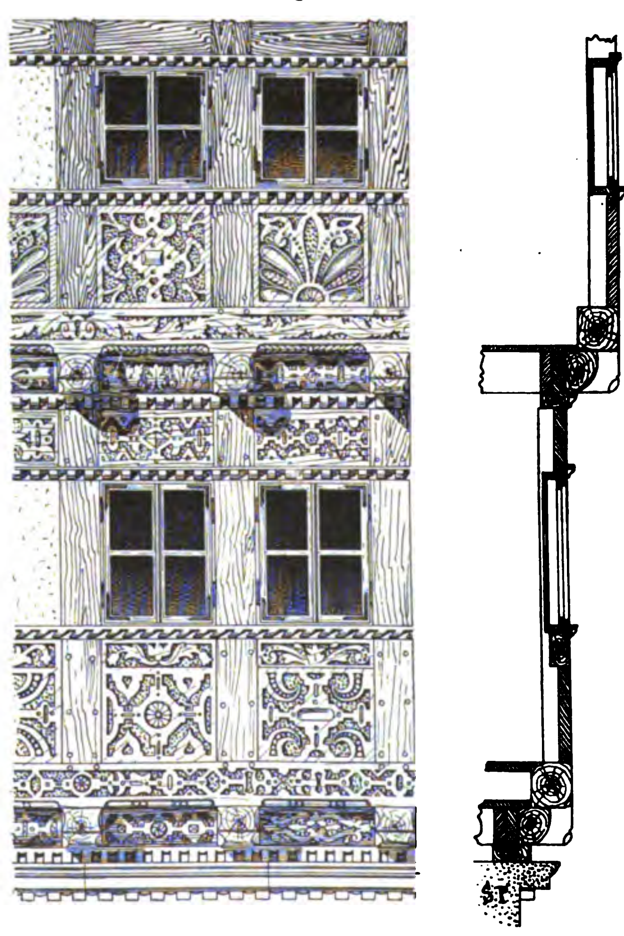


Fig. 139.



Vom *Hütte*'schen Hause zu Höxter[200]).

Fig. 140.



Vom *Dempter*'schen Hause zu Hameln[201]).

200) Nach ebendas., Abt. 5.
201) Nach ebendas., Abt. 12.

Digitized by Google

vorspringen, springen sie auch unter jedem Obergeschofs des Stadthauses vor. Das Festhalten an den alten Formen, nicht struktive Erwägungen bedingen, dafs die unteren Ständer das Erdgeschofs und das Zwischengeschofs zusammenfassen.

Die künstlerische Haltung des städtischen Holzbaues ist durchaus durch das Vortreten der über der Diele folgenden Obergeschosse bedingt. Die alte hochdeutsche Bezeichnung für die vorgekragten Obergeschosse ist »Ausschufs«. Sie findet sich in den Ulmischen Bauordnungen von 1399, 1420 und 1427[202]). Ein Fachwerkbau, dessen Wände sich in einer Ebene entfalten, bleibt auch bei reicher Dekoration dürftig; nur in der Vorkragung der Obergeschosse gewinnt er Leben und Wirkung.

Welches aber der Grund für diese Vorkragung ist, ist nicht leicht zu sagen. Dafs die alten Zimmerer sich einzig durch künstlerische Gründe leiten liefsen, ist kaum anzunehmen. Das Vorspringen der Balkenköpfe giebt den Zapfen der Ständer gröfseren Halt. Damit ist die Möglichkeit, nicht aber die Notwendigkeit des Vorkragens der Obergeschosse gegeben. *Semper*'s Erklärung[203]), dafs durch die Belastung der vorstehenden Balkenköpfe die Tragfähigkeit der Balken erhöht wird, trifft vielleicht ein bestimmendes Moment. Die durch die Vorkragung gewonnene Raumerweiterung mag ein zweites sein; wesentlich ist es kaum, da an den Hofseiten häufig die Balkenenden vorstehen, die Stockwerke aber nicht ausgekragt sind. Zweifellos aber nahm man bald die ästhetischen Vorteile der Auskragung wahr.

Fig. 141.



Wohnhaus zu Salzuffeln[204]).

Eine weitere Frage ist die, ob das Vorkragen überhaupt von dem tiefen Dielenhause, dessen Balken der Strafse parallel laufen, ausgegangen ist. Für dieses ergiebt sich die Vorkragung naturgemäfs für die senkrecht zur Strafse stehenden Langseiten, nicht aber für die der Strafse zugekehrte Giebelseite. Es fehlt vorläufig noch an Aufnahmematerial zur Entscheidung dieser Frage, und man mag zweifeln, ob sie überhaupt entschieden werden kann. Beachtung verdient, dafs in den niedersächsischen Städten nördlich des Harzes, in welchen der Holzbau seine höchste Vollendung erreichte, das Haus mit der Langseite an der Strafse steht, so dafs sich das Vorspringen der Balken und damit der Obergeschosse von selbst ergiebt und die Dachflächen, nicht die Giebel der Strafse zugekehrt sind. Die Grundrifsgestaltung dieser Häuser geht auch vom Typus des Bauernhauses aus, ist aber eine freiere als diejenige des Giebelhauses.

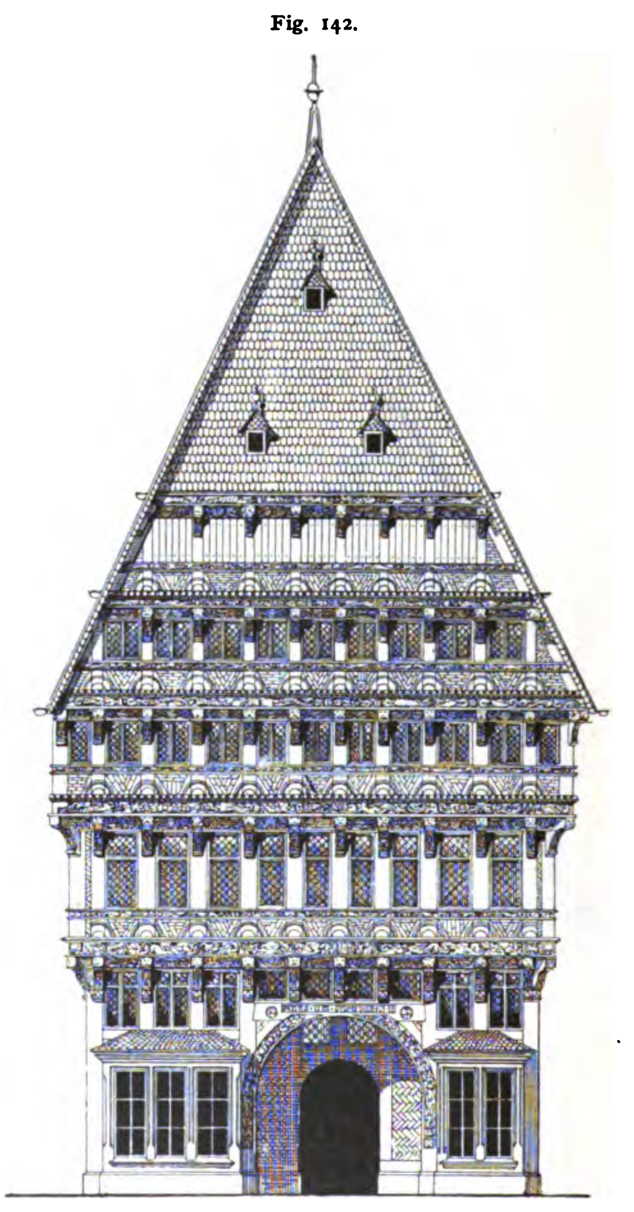
Das in geschlossener Strafse stehende Stadthaus hat nur nach einer Seite Ausschüsse. Steht dagegen ein Haus an einer Ecke oder ganz frei, so ist die

[202]) Siehe: Ulmisches rotes Buch, fol. LXVIII u. ff.
[203]) Siehe: SEMPER, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten etc. München 1879. Bd. II, S. 302.
[204]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 52.

Digitized by Google

Lösung weniger einfach. Die Ausschüsse nur auf den Seiten anzubringen, auf welche die Balkenköpfe treffen, ging aus künstlerischen Gründen nicht an; es mufsten also auf den Seiten, auf welchen Balkenköpfe nicht waren, solche durch Stichbalken geschaffen werden.

Fig. 142.



Knochenhauer-Amtshaus zu Hildesheim[205]).

Das System stellt sich demnach folgendermafsen dar. Auf dem Steinsockel des Hauses ruht ein aus vier Schwellen zusammengesetzter Rahmen. Auf diesem erheben sich, möglichst in gleichen Abständen, Ständer von der Höhe des Erd- und Zwischengeschosses. Durch Querriegel werden Fächer geschaffen, welche den Brüstungen und Fensteröffnungen entsprechen. Die Ständer nehmen die Balkenlage des Obergeschosses auf, wobei die vorspringenden Balkenköpfe durch Bügen unterstützt werden. Der freie Raum zwischen den Balkenköpfen wird durch Schalbretter oder durch Zwischenschwellen geschlossen. Die Balken zwischen dem Erd- und Zwischengeschofs werden in die Ständer eingezapft und treten äufserlich nicht in die Erscheinung. Auf den vorspringenden Balkenköpfen ruht die Schwelle des Obergeschosses, auf der sich, den Balken und damit den unteren Ständern entsprechend, die Ständer des Obergeschosses erheben. Eine gewisse Schwierigkeit bieten die Ecken, weil die Eckständer der Ausschüsse nicht senkrecht über die der unteren Geschosse zu stehen kommen. Die Lösung wird entweder so gegeben, dafs vom unteren Eckständer drei Bügen ausgehen, zwei senkrecht und eine diagonal, und dafs auf jede Büge ein Ständer zu stehen kommt; im Ausschufs entstehen dadurch zwei schmale Eckfelder. Oder vom unteren Ständer gehen wohl drei Bügen aus; an die Ecke kommt aber nur ein Ständer (Braunschweig), oder

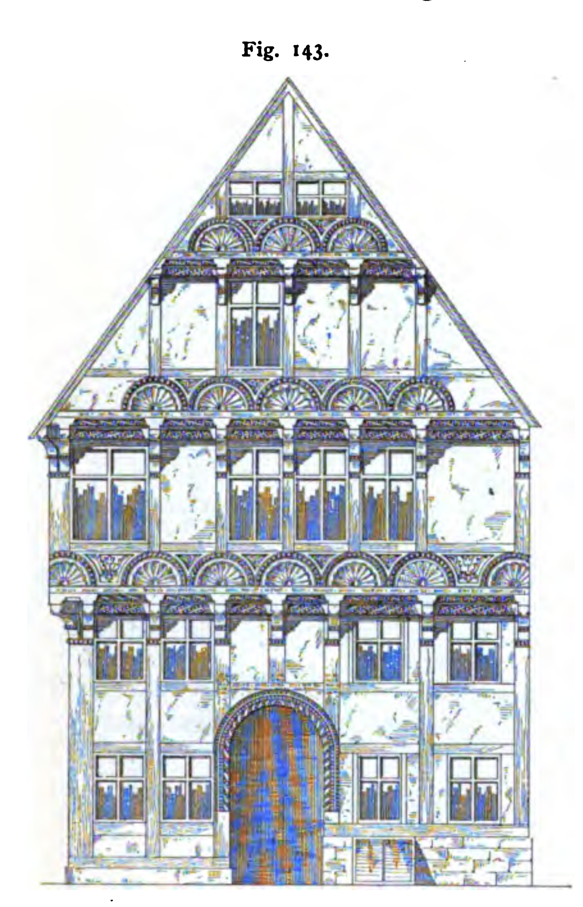
[205]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 35.

Digitized by Google

die diagonale Büge bleibt weg; an die Ecke kommt aber der Ständer (Hessen). Die erste Lösung befriedigt am meisten. Die Flächenteilung ist ähnlich wie im Erdgeschofs. Das II. Obergeschofs springt wieder vor und ist ähnlich behandelt wie das I. Mehr als zwei Obergeschosse kommen kaum vor. Ist der Giebel der Strafse zugekehrt, so ist das Giebelfeld wieder in eine Anzahl vorspringender Geschosse geteilt.

Die Dekoration zeigt fast ausnahmslos ein sicheres tektonisches Gefühl. Die Ständer sind entweder glatt gelassen oder mit kandelaberartigen Stützen in Relief, wohl auch mit aufsteigendem Ornament geschmückt (Fig. 137 [198]). Die Bügen und Balkenköpfe sind als Konsolen gebildet. Die Schwellen haben gereihte Ornamente, tragen Inschriften, sind mit sog. Schiffskehlen (Fig. 138 [199]) oder mit gedrehten perlenbesetzten Schnüren (Fig. 139 [200]) geziert. Die Brüstungsfelder der Obergeschosse geben Raum zu reicher, flächenmäfsiger Ornamentierung. Entweder sind Streben zwischen Schwellen und Ständern hier eingeordnet und die Zwischenräume mit musivisch zusammengesetzten Backsteinen gefüllt (Beispiele in Braunschweig, Lüneburg und anderwärts), oder statt der Streben sind dreieckig zugeschnittene Hölzer, Winkelbänder, angewandt, welche nicht selten mit fächer- oder muschelartigem Ornament, das seinen Mittelpunkt im Fufse des Ständers hat, geschmückt sind. Endlich wird die ganze Brüstung mit einer Holzplatte gefüllt, welche sowohl konstruktive Vorteile bietet, indem sie eine gute Verstrebung bildet und leichter ist als die Ausmauerung, als auch die Möglichkeit reichster dekorativer Behandlung. Der Bau zeigt nun in seinem Äufseren gar keine Mauerflächen mehr. Ist Raum über den Fenstern, so wird die Fläche ähnlich behandelt wie die Brüstung. Das Brüstungsfeld erhält entweder ein central komponiertes Muschel- oder Fächerornament oder sog. Beschläge-Ornament (Fig. 140 [201]) oder endlich freier komponierte Ornamente; selbst figürliche Reliefs fehlen nicht.

Fig. 143.



Hütte'sches Haus zu Höxter [206].

So ist der norddeutsche Holzbau in allen seinen Teilen organisch konstruiert und struktursymbolisch geschmückt. In ihm überdauert die alte volkstümliche Tradition den Stilwechsel der hohen Kunst, von der er nur dekorative Motive aufnimmt. Die Sicherheit des Stilgefühls wird hier bis zuletzt kaum

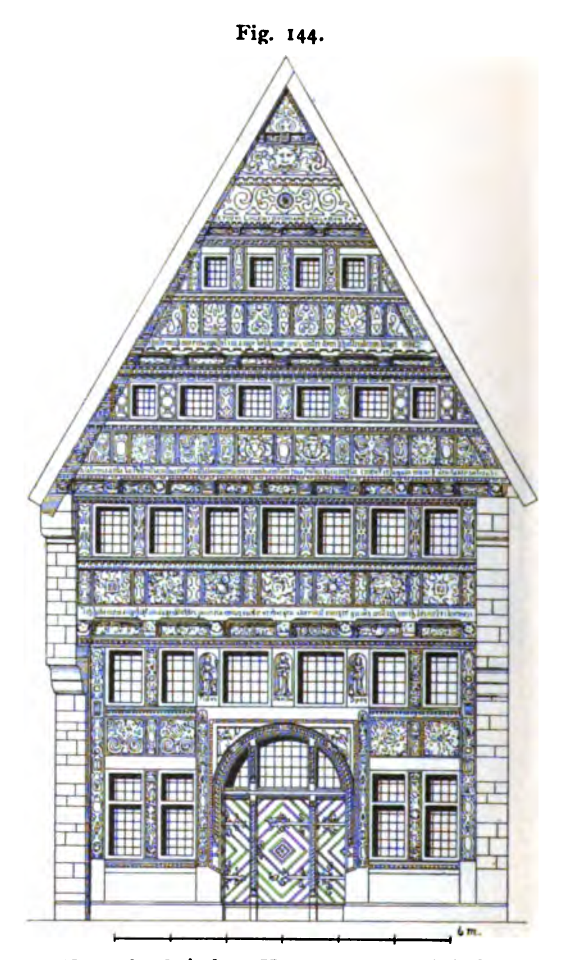
[206]) Nach ebendas., Abt. 5.

Digitized by Google

gestört. Der Holzbau hat seinen eigenen festen Stil und ist darin dem Steinbau der deutschen Renaissance weit überlegen. Ganz frei von Inkonsequenzen hat aber auch er sich nicht erhalten.

Über die einzelnen Denkmäler bleibt wenig mehr zu sagen. Vieles ist erhalten; eine auch nur einigermafsen vollständige Aufzählung aber hätte an dieser Stelle keinen Sinn; die folgenden Abbildungen und Beschreibungen sind nur Beispiele einiger Entwickelungsstufen, nicht in chronologischer, sondern in formaler Hinsicht. Das Haus aus Salzuflen (Fig. 141 [204]) steht in seiner Höhenentwickelung noch auf der Stufe des Bauernhauses; unmittelbar über der Diele setzt das Dach an. Das Giebelfeld ist in zwei Stufen ausgeschossen. Die Auslucht fehlt nicht. Der Grundrifs ist sogar eine Reduktion des ländlichen; denn nur an einer Seite der Diele sind Zimmer. Die höchste künstlerische Vollendung findet das zum Stadthause entwickelte Bauernhaus im Amthause der Knochenhauer in Hildesheim, 1529 (Fig. 142 [205]). Der struktive Aufbau ist mit strengster Folgerichtigkeit durchgeführt; namentlich ist die Ecklösung musterhaft; die Vorsprünge und die abnehmenden Höhen der Obergeschosse sind auf das beste abgewogen. Was der Holzbau an Monumentalität erreichen kann, ist hier erreicht. Das Knochenhauer-Amtshaus steht nicht am Anfang einer Entwickelungsreihe; es bringt vielmehr eine Entwickelung zum Abschlufs, welche sich im Laufe des XV. Jahrhundertes vollzogen hat. Es zeigt, dafs auch im Holzbau die strengere Konsequenz der Komposition und Konstruktion eine höhere Monumentalität verbürgt, als das Streben nach dekorativen und malerischen Effekten.

Fig. 144.



Kromschröder'sches Haus zu Osnabrück [207]).

Diese Wahrnehmung machen wir auch an einem Fachwerkhaus aus dem XVI. Jahrhundert in Münden, das dem Knochenhauer-Amtshaus in seinen Verhältnissen nicht gleichsteht und weit einfacher gehalten ist als dieses, das aber doch einen sehr stattlichen Eindruck macht [208]). Sehr stattlich und tüchtig ist auch ein Holzhaus am Markt in Hannover vom Jahre 1565; es hat drei Ausschüsse und einen hohen Giebel. Der Renaissance bleibt das Verdienst einer reichen und geschmackvollen Ausstattung der Fachwerkhäuser, der wir auch einige

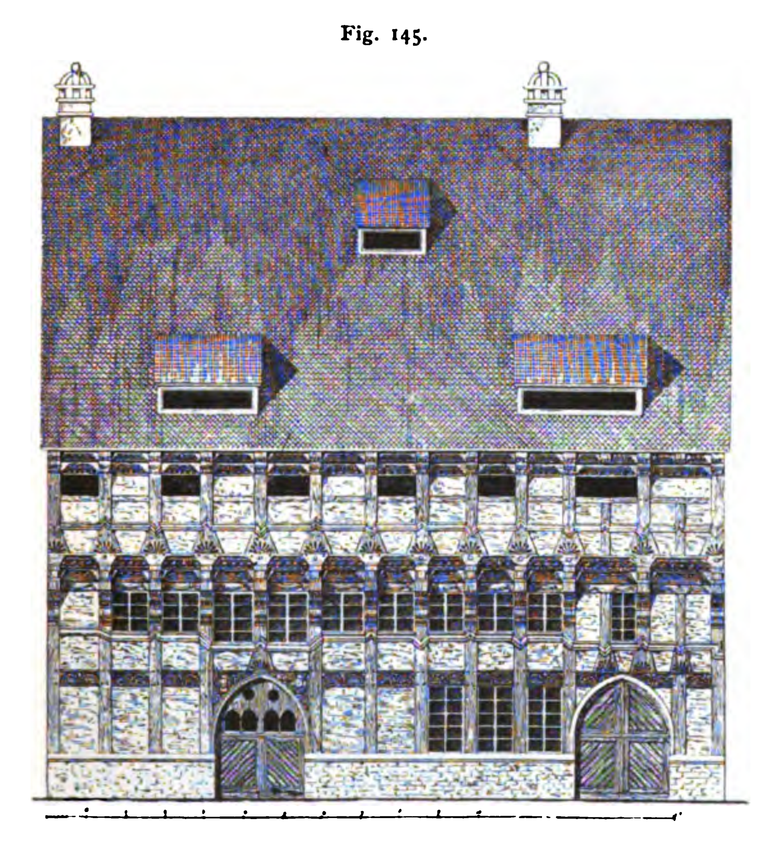
207) Nach: Zeitschr. f. Bauw. 1894, Bl. 60.

208) Siehe die Abbildung desselben in: Deutsche Renaissance, Abt. 13, Bl. 11.

Digitized by Google

konstruktive Inkonsequenzen gern nachsehen. Ein hübsches Beispiel des leichten Zuges ins Malerische ist das *Hütte*'sche Haus in Höxter (1565, Fig. 143[206]). Wir stofsen uns kaum an der etwas unkonstruktiven Stellung der Ständer, noch daran, dafs die Ständer im Ornament der Brüstungen verschwinden; denn in anspruchsloser Weise ist hier durch leichte Abweichungen von der Symmetrie und der struktiven Strenge ein malerisch reizvoller Eindruck erzielt. Noch mehr ist dies bei der Dechanei mit ihrem polygonen Erker der Fall. Das *Kromschröder*'sche Haus in Osnabrück (Fig. 144[207]), dessen reiche Holzfassade zwischen steinernen Langwänden steht, ist ein Beispiel der reichsten ornamentalen Ausgestaltung des Holzbaues; an diesem Hause sind auch die vorderen Flächen der Ständer mit Flachornament gefüllt. Am Roland-Hospital in Hildesheim zeigen sie Hermen und Säulen in flachem Relief.

Fig. 145.



Haus an der Bäckerstrafse zu Hameln.
Ansicht[209]).

Steht das Haus mit der Langseite an der Strafse, so ist der Gestaltung der Fassade ein freierer Spielraum gegeben. Wohl fällt mit dem Giebel das wirksamste Abschlufsmotiv weg; aber schon durch freiere Gruppierung der Fenster und Thore lassen sich ansprechende, durch Ausluchten, Erker und Zwerchhäuser hochmalerische Wirkungen erzielen.

Das in Fig. 145[209]) dargestellte Haus an der Bäckerstrafse in Hameln, dessen Schnitte in Fig. 146 u. 147[209]) gegeben sind, hat zwar keine höhere künstlerische Bedeutung; aber die zweckmäfsige und behagliche Anlage des Hauses kommt auch am Äufseren gut zum Ausdruck. Die niedersächsischen Städte nördlich des Harzes, Braunschweig, Goslar, Hannover, Halberstadt, Quedlinburg u. a., enthalten dann eine grofse Zahl von Wohnhäusern dieses Typus, von der einfachsten bis zur reichsten Ausstattung. Der Stil hat in den meisten Städten seine lokalen Eigentümlichkeiten, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, die ich auch nicht genügend kenne.

Alle übertrifft Hildesheim. Keine Stadt hat einen so erstaunlichen Reichtum an wechselnden Gestaltungen, welche aus dem gleichen Grundmotiv ent-

[209]) Nach ebendas., Abt. 12.

Digitized by Google

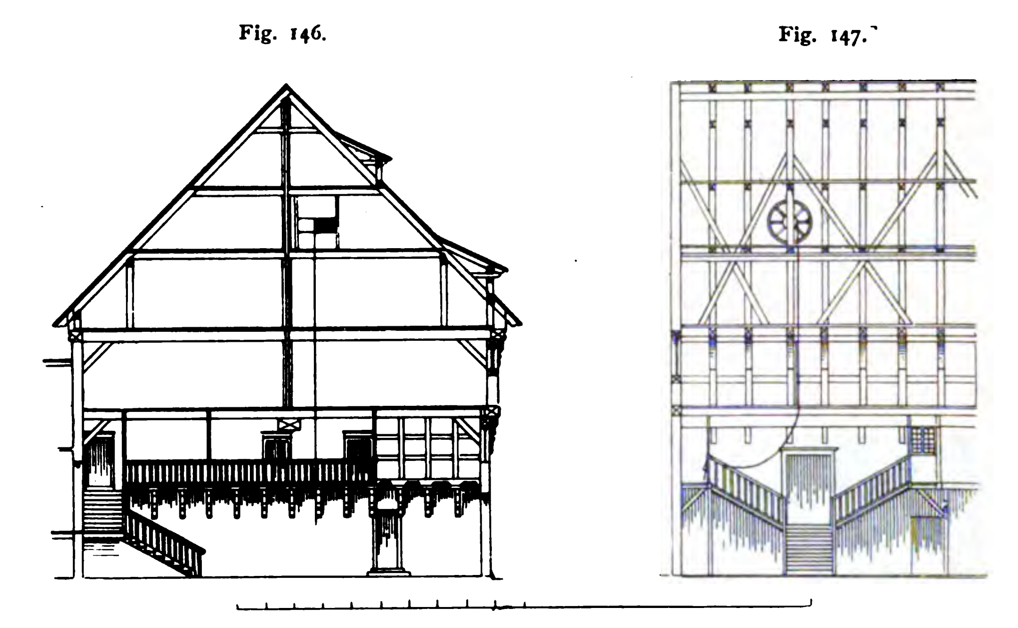


Fig. 146. Fig. 147.

Haus an der Bäckerstraſse zu Hameln [209]).

wickelt sind; und unerschöpflich wie die Fülle der Kompositionsmotive ist der Reichtum der dekorativen Ausgestaltung. Die meisten Bauten sind vollständige Holzbauten, an welchen auch die Brüstungen mit geschnitzten Holztafeln geschlossen sind. Aber so reich die Phantasie ist, die sich in der Einzelgestaltung nimmer genug thun kann, der auſserordentliche Reiz Hildesheims beruht doch mehr in der malerischen Komposition seiner Holzbauten, in den Gesamtmotiven und in der geschickten Einfügung der einzelnen Bauten in das Straſsenbild. In dieser Richtung ist hier ein Höhepunkt erreicht, der in seiner Art nicht seines Gleichen hat. Übersehen wir aber nicht, es sind durchweg kleine Motive und es ist Kleinkunst, was uns im Hildesheimer Holzbau entgegentritt, der gerade in diesem Bescheiden seine hohe Vollendung gefunden hat. An sich stehen Fachwerkbauten, an welchen die Dekoration nicht alles überwuchert, doch höher als diese Schmuckstücke.

Sehr gut ist die Gruppierung am schönen Hause am Markt

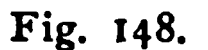
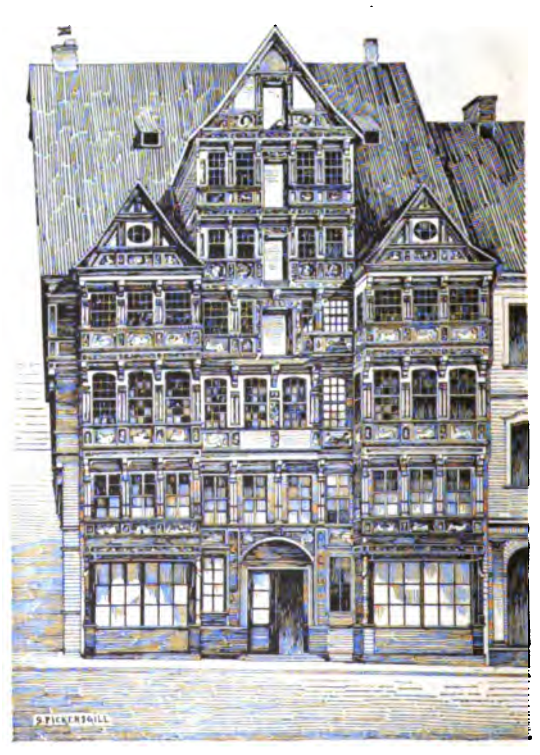


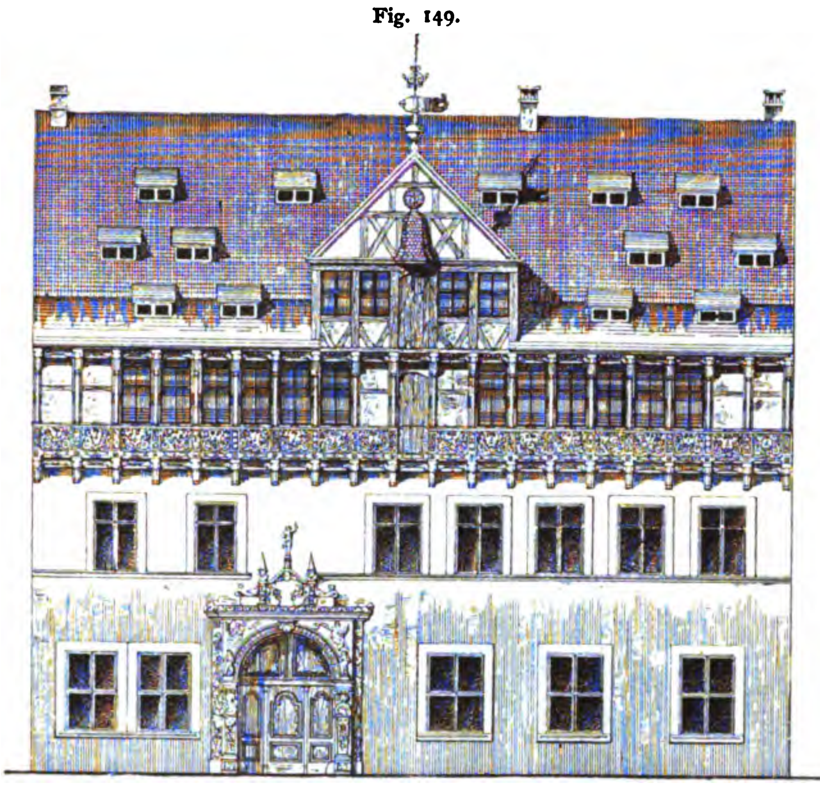
Fig. 148.



Holzhaus zu Hildesheim [210]).

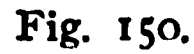
Digitized by Google

Fig. 149.



Merkel'sches Haus zu Braunschweig[211]).

Fig. 150.





Holzhaus zu Ypern[212]).

Fig. 148[210]); die symmetrische Fassade ist durch zwei Ausluchten und ein mittleres Zwerchhaus gegliedert. Ein Eckhaus an der Osterstraſse hat an der Ecke über dem Walmsims einen breiten Erkeraufbau mit zwei Giebeln. Die Häuser an der abgerundeten Ecke zweier in den Andreasplatz einmündenden Straſsen sind gleichfalls durch Erker belebt, die aber die Linie des Walmsimses nicht überschneiden.

Zuweilen tritt der Holzbau mit dem Steinbau in der Weise in Verbindung, daſs auf steinerne Untergeschosse Ausschüsse in Fachwerk aufgesetzt werden. Der Frühzeit gehört das Haus zum Brusttuch in Goslar an, dem Übergang zum Barock das *Merkel*'sche Haus in Braunschweig (Fig. 149[211]). In Holland

---

[210]) Nach einer Photographie.

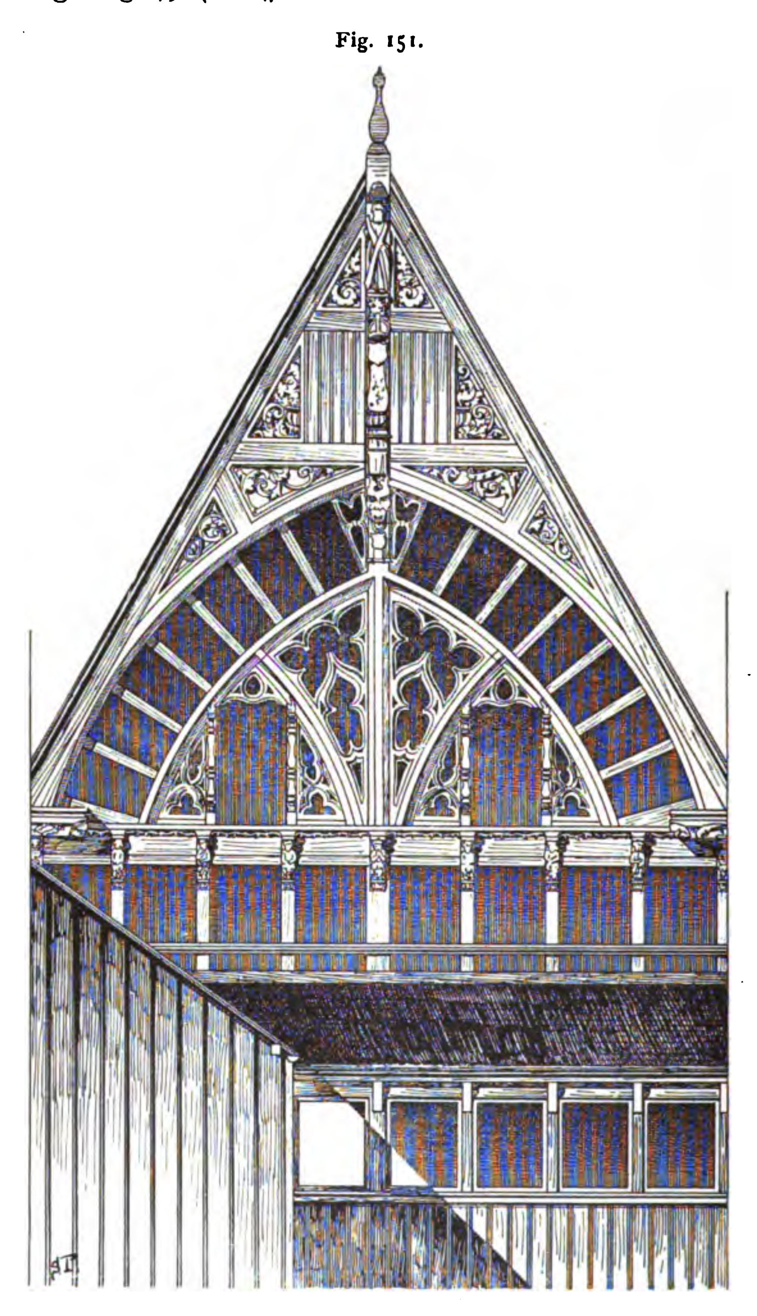
[211]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 29.

[212]) Nach: EWERBECK, a. a. O.

Digitized by Google

ist umgekehrt auf ein in Fachwerk ausgeführtes Erdgeschofs häufig ein massives Obergeschofs aufgesetzt. Diesen Typus, allerdings ganz in Stein ausgeführt, zeigt Fig. 49 (S. 64).

Fig. 151.



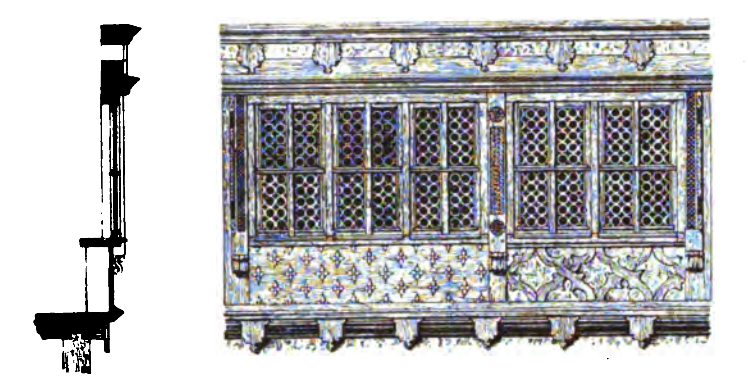
Giebel der Halle zu Ypern[213]).

In Belgien hat der Holzbau eine höhere künstlerische Ausbildung nicht gefunden. Die kleinen Holzhäuser, von welchen Fig. 150[212]) ein Beispiel aus Ypern giebt, weisen eher auf Anregungen aus Frankreich, als auf einen Zu-

[213]) Nach: YSENDYCK, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 152.



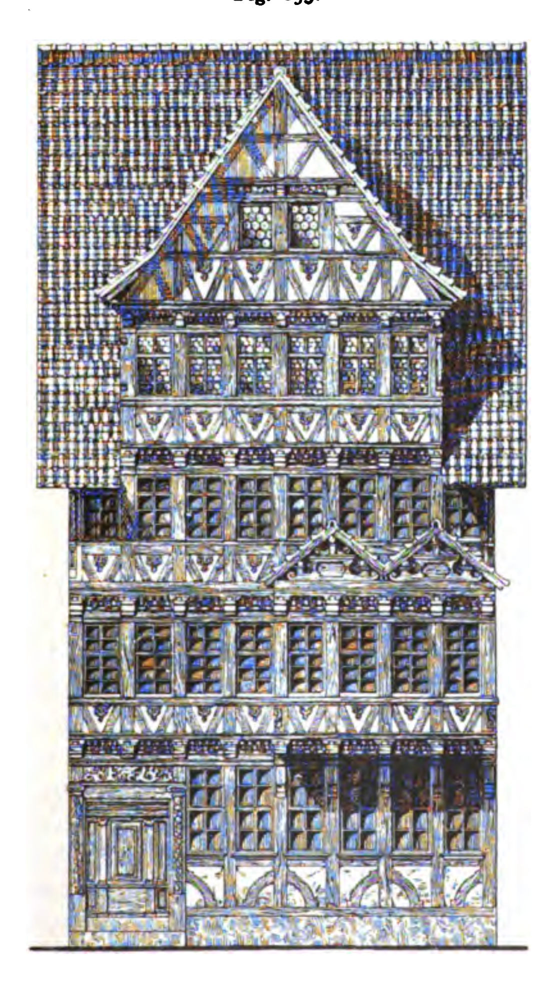
Fenster im Hofe des *Geiselbrecht*'schen Hauses zu Rothenburg o. T.[214]).

sammenhang mit dem deutschen Holzbau hin. Die Giebel mit dem vorgekragten Bogen finden wir im Küstenlande des Kanals bis tief in die Normandie. Ein interessanter Versuch zu künstlerischer Durchbildung ist am Giebel der Halle in Ypern (Fig. 151[213]) gemacht.

97. Oberdeutscher Holzbau.

Der oberdeutsche Holzbau hat als Fachwerkbau mit dem niederdeutschen vieles gemein; aber er ermangelt der strengen Konsequenz der Konstruktion, und seine formale Ausgestaltung steht nicht in so innigem Zusammenhang mit der Konstruktion wie dort. Dafs auch in Oberdeutschland der Holzbau die alte, volkstümliche Bauweise war, bedarf keines Beweises. Ob und wie weit das oberdeutsche (fränkische) Bauernhaus die Grundlage bildet, soll hier nicht untersucht werden; ein genügender Nachweis eines solchen Zusammenhanges ist bisher nicht erbracht. Er ist ja wahrscheinlich; aber es wäre doch auch näher zu untersuchen, ob nicht römische Traditionen mit nachgewirkt haben. Eine so feste typische Form wie das niederdeutsche hat das oberdeutsche Stadthaus niemals erreicht. Schon im Mittelalter hat die Steinkonstruktion in den Hausbau Aufnahme gefunden, und im XVI. Jahrhundert sind reine Fachwerkbauten bereits die Ausnahme. Gewöhnlich ist das Erdgeschofs in Stein ausgeführt; die Obergeschosse sind in Fachwerk hergestellt. Ein Zwischengeschofs fehlt, weil die niederdeutsche Diele dem oberdeutschen Hause

Fig. 153.



Haus zu Allendorf an der Werra[215]).

214) Nach einer Photographie.

215) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 52.



Digitized by Google

fremd ist. Wie in Niederdeutschland sind die Obergeschosse vorgekragt; aber die ganze Behandlung der Konstruktion ist eine freiere. Das niederdeutsche Konstruktionssystem ist ein streng gebundenes; den gleichmäſsig verteilten Ständern sind die Balken unmittelbar aufgelegt, und auf ihren Vorsprüngen ruhen, obzwar durch Vermittelung einer Schwelle, die Ständer des oberen Geschosses. Im oberdeutschen Holzbau sind die Ständer weniger regelmäſsig verteilt; sie sind oben in einen Rahmholzbalken eingezapft, und auf diesem können die Balken ohne Rücksicht auf die unteren Ständer gelagert werden. Auf den vorspringenden Balkenköpfen ruht wieder eine Schwelle, und auf dieser stehen die Ständer des oberen Geschosses, abermals in beliebiger Verteilung, die zwar oft der des unteren Geschosses entspricht, aber doch nicht an sie gebunden ist. Die Balkenköpfe bleiben meistens unverziert; nicht selten sind sie durch ein gesimsartig profiliertes Brett verdeckt. Die Unterstützung der Balkenköpfe durch Kopfbänder ist nicht gebräuchlich, kommt aber ausnahmsweise vor. So sind auch die Vorsprünge der Geschosse im allgemeinen geringer, als in Niederdeutschland. Die ulmische Bauordnung von 1420 gestattet zwei Ausschüsse zu 1 Werkschuh und für den Walmsims noch einen zu 1½ Schuh. Die Bauordnung von 1429 gestattet 3 und selbst mehr Ausschüsse, bezw. Stockwerke; doch darf der Walmsims nicht mehr als 3½ Schuh über das Erdgeschoſs vortreten. Bügen unter den Ausschüssen sind nicht zulässig[216]). Die Ständer werden unter sich durch Querriegel und mit den Schwellen durch Streben verbunden. Diese Holzkonstruktion dient zugleich dem Schmuck der Wände. Insbesondere werden die Brüstungen durch gekreuzte, oft durch geschweifte Riegelhölzer, die zu wirksamen Flachmustern zusammengesetzt sind, belebt. Reiche Schnitzerei ist selten und beschränkt sich fast ausnahmslos auf die Eckständer. Die Fenster sind zwar häufig als einfache Öffnungen behandelt; neben dieser einfachen Form kommt aber eine zweite vor, bei welcher das ganze Fenster vor die Wandfläche vorgesetzt ist (Fig. 152[214])). Diese Fensterform ist wenig konstruktiv, trägt aber zur Belebung der Wände bei. Der Giebel ist im nördlichen Teil des Gebietes nicht ausgeschossen; in Schwaben setzen sich die Ausschüsse auch im Giebel fort. Das obere Ende wird häufig abgewalmt oder mit einer vorspringenden Haube versehen. In der Spätzeit kommen Giebel vor, welche nicht vom Dach

Fig. 154.



Haus zu Heldburg[217]).

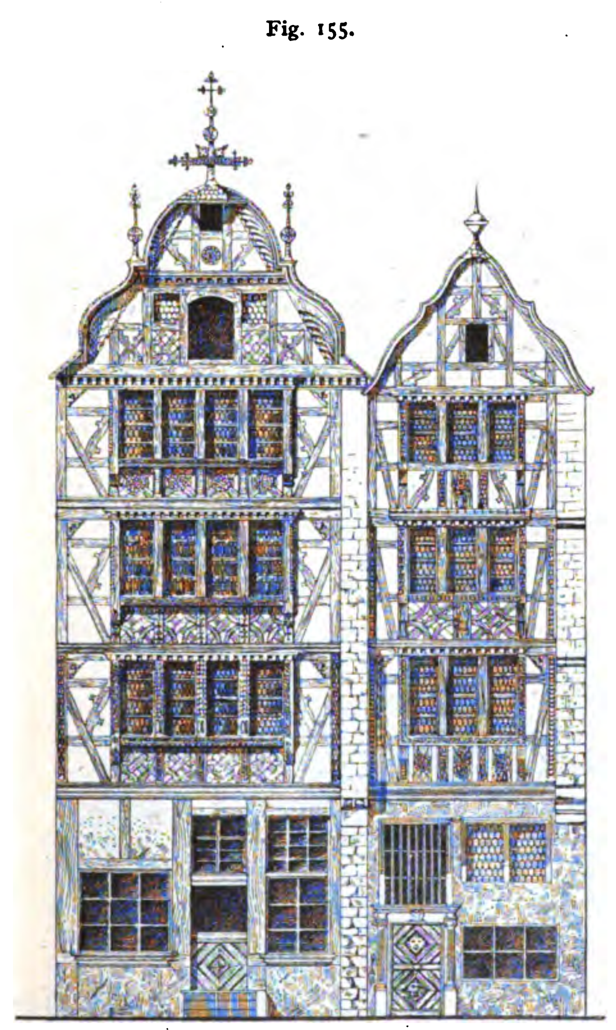
[216]) Siehe: Ulmisches rotes Buch, fol. LXXVIII u. ff.
[217]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 48.

Digitized by Google

überdeckt werden, sondern in geschwungenen Linien über die Dachfläche vorspringen.

Die Grenze zwischen der oberdeutschen und der niederdeutschen Bauweise fällt annähernd mit der in Art. 41 (S. 44) für den Steinbau angegebenen zusammen. Verschiedene deutsche Stämme haben an der oberdeutschen Weise teil, und dieser Umstand, wie die gröfsere Freiheit des oberdeutschen Holzbaues haben gröfsere provinzielle Verschiedenheiten zur Folge, als im niederdeutschen vorkommen.

Fig. 155.



Häuser in Bernkastel an der Mosel[218]).
$^1/_{150}$ w. Gr.

Den Übergang nehmen wir im nördlichen Hessen wahr. Die Häuser (Fig. 153[216]) gehören nach ihrer Anlage dem oberdeutschen Typus ohne Zwischengeschofs an; die Konstruktion hat vieles mit der niederdeutschen gemein, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dafs über den Ständern stets ein Rahmbalken angeordnet ist.

Ganz oberdeutschen Charakter haben die Holzbauten in Thüringen. Die Flachdekoration durch Riegelhölzer ist nirgends so ausgebildet als hier. An dem in Fig. 154[217]) abgebildeten Hause in Heldburg sind überdies die kleinen Zwischenräume, welche aus den Riegelhölzern ausgesägt sind, mit bunten Thonfliesen gefüllt. Balkenköpfe und Schwellen sind mit Brettern verkleidet, welche gesimsartig profiliert sind.

Dem nördlichen Teil des Gebietes gehören die Eifel, der Hunsrück, das Rhein- und Moselthal an. Auch hier ist die Konstruktion oberdeutsch. Es kommen Häuser vor, welche in ihrem schmalen, hohen Aufbau auf einen Zusammenhang mit den Niederlanden weisen (Fig. 155[218]); im allgemeinen aber herrscht die Neigung zu freier Gruppierung der Gebäudeteile vor (Fig. 156[218]). Das Beste ist wohl das oft abgebildete Häuschen in Bacharach. An den Häusern in Bernkastel sehen wir die vorgekragten Fenster, welche weiter im Süden vielfach vorkommen.

Im Rheingau und am unteren Main sind die Obergeschosse mit Schiefer

[218]) Nach ebendas., Abt. 45.

Digitized by Google

verkleidet oder (ob ursprünglich?) verputzt. Neben den Giebeln mit Schopfwalm kommen mehrfach solche vor, welche in geschweiften Linien die Dachfläche überschneiden. Frankfurt (Fig. 157[219]) und Mainz sind reich an solchen Bauten. Aufser der Reihe steht das Salzhaus in Frankfurt (Fig. 158[220]) aus dem Beginn des XVII. Jahrhundertes mit seiner reich geschnitzten Verschalung; es ist in dekorativer Hinsicht recht wirksam, aber ohne konstruktive Folgerichtigkeit.

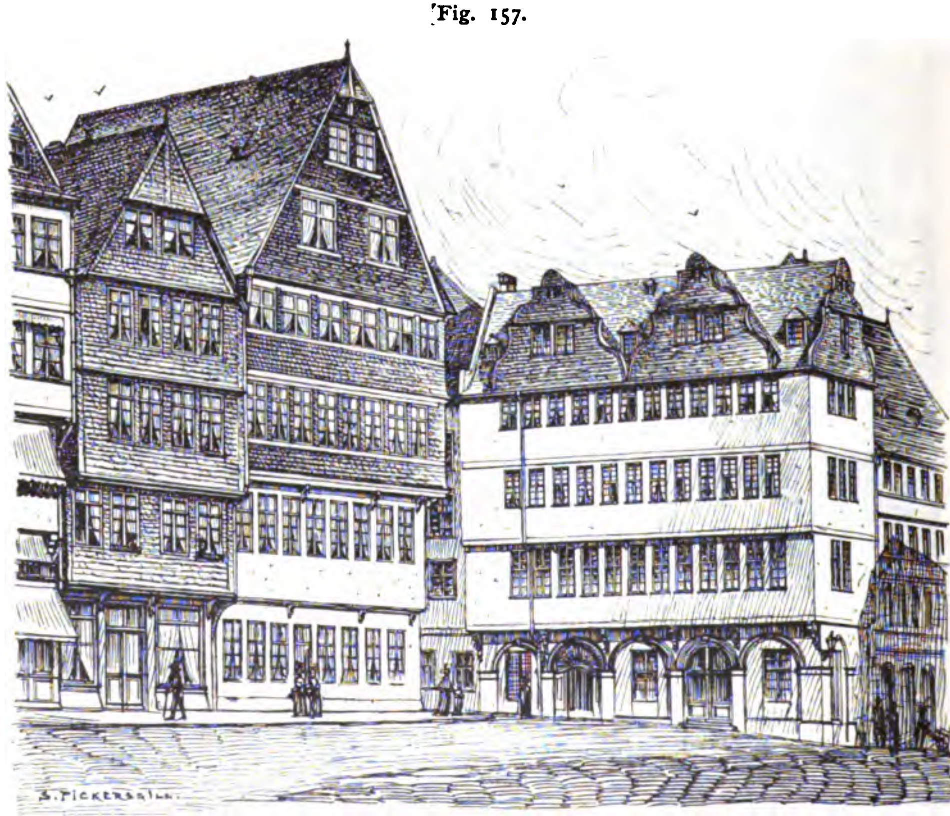
Fig. 156.



Haus zu Cochem an der Mosel[218]).

In den Holzbauten der Rheinpfalz und des Elsafs herrscht die freie Gruppierung vor, der malerische Eindruck wird durch offene Galerieen noch erhöht (Fig. 161[221]). Die hochmalerische Wirkung des *Pfister*'schen Hauses in Kolmar, eines Steinbaues, wird durch die ausgekragte Holzgalerie vor dem II. Obergeschofs wesentlich bedingt. Alle übertrifft an Reichtum der Durchbildung das schöne Haus am Münsterplatz in Strafsburg: der oberdeutsche Fachwerkbau weist kein zweites Beispiel so reicher und an gemessener Schnitzerei auf.

Fig. 157.



Holzhäuser am Römerberg zu Frankfurt a. M.[219]).

[219]) Nach einer Photographie.

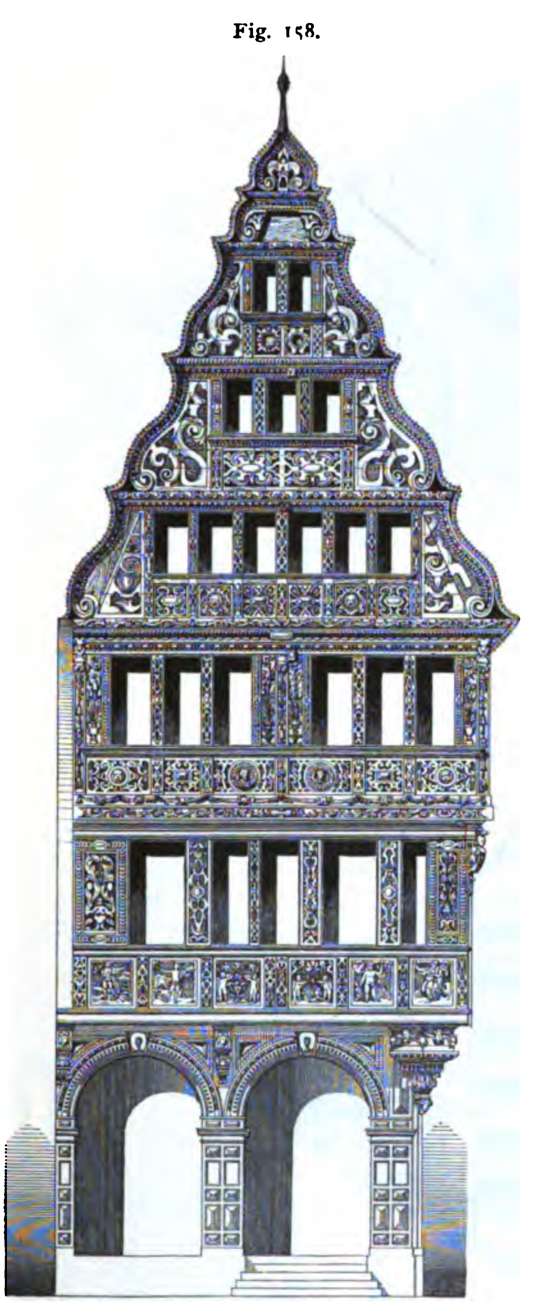
[220]) Nach: Fritsch, K. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1890–91.

[221]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 44.

Digitized by Google

Der fränkische Fachwerkbau ist im allgemeinen nüchtern; selbst Nürnberg hat keine sehr malerischen Holzbauten, wenngleich die Galerieen an der Pegnitz nicht ohne Reiz sind. Das Beste in Franken ist vielleicht das in Fig. 159[222]) abgebildete Haus in Dinkelsbühl. Der reiche Schmuck durch Riegelmuster und die Kopfbänder unter den Ausschüssen weisen auf mitteldeutsche Anregungen.

Fig. 158.



Salzhaus zu Frankfurt a. M.[220]).

Aufserordentlich reich an Fachwerkbauten ist endlich das württembergische Schwaben. Das konstruktive Prinzip des Dreieckverbandes herrscht im Aufbau der Wände vor und hat grofse Bedeutung für die Erscheinung dieser Bauten. Nicht selten sind die Streben geschweift und die gekreuzten Riegel zu Flachmustern zusammengesetzt. Auch das Relief kommt vor, doch nicht häufig. Die Balkenköpfe sind sichtbar, aber meist ohne Profilierung. Wird schon durch die Auskragen und durch die Gefache ein reicher und malerischer Eindruck hervorgerufen, so erfährt derselbe oft noch durch Erker, Doppelgiebel, offene Hallen u. s. w. eine Steigerung. Ich greife aus der grofsen Menge zwei Beispiele heraus. Das Rathaus in Markgröningen (Fig. 160[223]) zeigt, wie nur durch die konstruktive Gliederung ein reicher, ja bedeutender Eindruck erzielt werden kann; es ist ein würdiges Gegenstück zu dem Knochenhauer-Amtshause in Hildesheim. Ein Beispiel reicherer dekorativer Ausstattung bietet das kleine Haus aus Schwäbisch-Hall (Fig. 162[223]). Hier sind Balkenköpfe und Schwellen durch profilierte Bretter verdeckt, so dafs der Anschein einer reinen Gesimsteilung der Stockwerke entsteht. Die Fenster treten vor die Wand vor.

Ganz kurz sei noch des Holzbaues der Alpenländer Erwähnung gethan; er kommt hier nur insoweit in Betracht, als er von der Renaissance berührt ist.

---

222) Nach einer Photographie.

223) Nach: Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg.

Digitized by Google

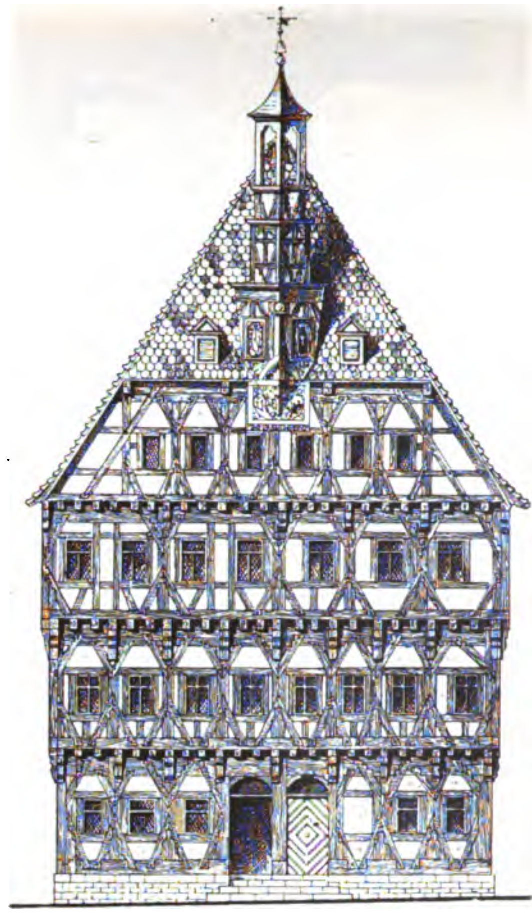
Fig. 159.

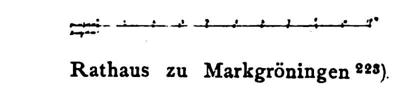




Haus zu Dinkelsbühl [222]).

Fig. 160.





Rathaus zu Markgröningen [223]).

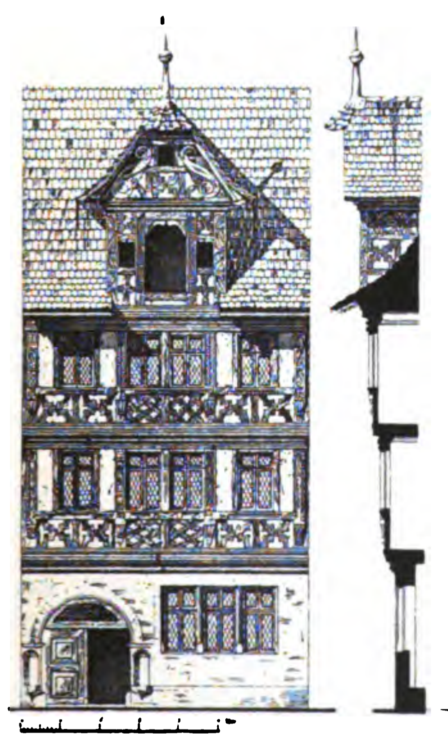
Digitized by Google

Fig. 161.



Haus zu Kaiserberg[221]).

Fig. 162.



Haus zu Schwäbisch-Hall[222]).

Neben dem Fachwerkbau kommt auch der Blockbau in ausgedehnter Verbreitung vor. Der erstere unterscheidet sich in der Konstruktion der Wände nicht vom süddeutschen; doch werden die Obergeschosse nicht ausgeschossen. Der Blockbau ist in Süddeutschland auf die Alpenländer und einen Teil Bayerns bis zum Böhmerwald beschränkt.

Die Alpenländer haben auch einen eigenen Haustypus, der von Kärnten bis in die Schweiz und bis in den Böhmerwald verbreitet ist. Das Alpenhaus hat den Eingang auf der Giebelseite. Im vorderen Teil sind die Wohnräume, im hinteren die Scheune und die Ställe. Es hat zwei Geschosse; das obere ist von einer weit vorspringenden Galerie umgeben. Das Dach hat eine flache Neigung; es ist mit Legschindeln gedeckt. Das Erdgeschofs ist oft in Stein ausgeführt, das Obergeschofs in Holzbau, sei es in Fachwerk mit Ausmauerung oder mit Bretterverschalung, sei es in Blockbau. Aber ebenso verbreitet sind vollständige Holzbauten. Ob in diesem uralten Typus graeco-italische Traditionen fortleben, bleibe hier unerörtert. Sicher ist, dafs ihm schon an sich ein ästhetischer Wert innewohnt, sowie dafs er schon seiner allgemeinen Anlage nach der Formgebung der Renaissance entgegenkam. Er folgt in der Aufnahme der Renaissanceformen dem Zuge der Zeit, wird aber durch sie in seiner Gesamtanlage so wenig alteriert, als durch die Gotik. In den meisten Fällen bleiben die Renaissancemotive, abgesehen von Gesimsprofilen, auf die Thür- und Fensterumrahmungen, die Profile der Balkenköpfe und die Ornamente der Stirnbretter beschränkt.

Neben dem Alpenhaus kommen, namentlich in der Schweiz, noch andere Typen vor, vielleicht alemannisches, burgundisches und romanisches Erbe[224]). Die Ausstattung ist zuweilen sehr reich. Eines der glänzendsten Beispiele reicher und

[224]) Vergl. über solche Bauten: GLADBACH, E. Der Schweizer Holzstil. Darmstadt 1868.

Digitized by Google

geschmackvoller Ausstattung ist das Haus in Hochsteig bei Watwyl in Toggenburg aus dem XVII. Jahrhundert. Charakteristischer ist wohl das hohe Haus in Wolfenschiefsen vom Jahre 1586 (Fig. 163[225]), abgesehen vom Sockel ein reiner Blockbau von hochmalerischem Charakter.

Fig. 163.



Hohes Haus zu Wolfenschiefsen[225]).

[225]) Nach ebendas.

Digitized by Google

B. Komposition und Einzelformen.

13. Kapitel.

Principien der Komposition.

98.
Gruppierung der Massen.

Um die historische Übersicht zu entlasten, erschien es mir rätlich, dasjenige, was über die Principien der Komposition und über die Formenlehre zu sagen ist, in eine kurze systematische Darstellung zusammenzufassen, wenngleich ein so systemloser Stil, wie die deutsche Renaissance, eine systematische Behandlung in knappem Rahmen kaum zuläfst. Vieles von dem, was an dieser Stelle zu sagen ist, ist zwar unter A schon angedeutet, mufs aber hier im Zusammenhang nochmals besprochen werden. Dies gilt zunächst von der Komposition. Ich habe vielfach darauf hingewiesen, dafs sie der im engeren Sinne architektonischen Gesetzmäfsigkeit ermangelt und nach dem Malerischen tendiert. Die wenigen typischen Grundrifsformen, welche vorhanden sind, haben sich nicht in der Renaissanceperiode ausgebildet, sondern sind von älterer Zeit überkommen.


Fig. 164.



Haus zu Carden an der Mosel[226]).

Das norddeutsche Wohnhaus, aus dem niedersächsischen Bauernhause hervorgegangen, hat einen festen Grundrifs, der wohl den Umständen angepafst wird, der sich aber im ganzen stets gleich bleibt, so lange das Haus mit der Giebelseite an der Strafse steht, und in den Häusern, deren Breitseite nach der Strafse gekehrt ist, gleichfalls noch zu erkennen ist. Auch der Grundrifs des süddeutschen Stadthauses hat eine typische Grundform, die aber, weniger fest als diejenige des norddeutschen, vielen Veränderungen ausgesetzt ist. Ebenso hält der Kirchenbau des XVI. Jahrhundertes an der Form der Hallenkirche in Grundrifs und Aufbau lange fest.

Wo aber solche alte Typen nicht vorhanden waren, waltet in der Grundrifsgestaltung die gröfste Ungebundenheit. Nach Bedarf und nach Bequemlichkeit werden die Räume angeordnet, und wo sie sich dem rechteckigen Umfang

[226]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 45.

Digitized by Google

des Gebäudes nicht einfügen, werden einzelne Teile vor- oder zurückgeschoben. Namentlich die Treppen werden oft in vorspringenden Türmen untergebracht.

Symmetrische Grundrisse werden erst in der Spätzeit unter italienischem Einflufs angestrebt. Der Grundrifs des Augsburger Rathauses (Fig. 106, S. 123) ist von einer abstrakten Regelmäfsigkeit, welche sofort das Studium *Palladio's* erkennen läfst.

Aus der freien Anordnung des Grundrisses ergiebt sich von selbst eine mehr oder minder malerische Gruppierung des Aufbaues (vergl. Fig. 39 [S. 51], 40 [S. 52], 71 [S. 87]). Wo eine solche aus dem Grundrifs nicht unmittelbar hervorgeht, wird sie auf anderem Wege gesucht. Die Mittel sind kleinere Vorsprünge, Treppentürme, Freitreppen, Ausluchten, Erker, Giebel und Zwerchhäuser; ganz allgemein, die Zusammenstellung ungleichwertiger Massen. Höchst malerische Wirkungen werden auf diesem Wege oft an Bauten ohne alle architektonische und dekorative Ausstattung erreicht; so an einem kleinen Hause in Carden an der Mosel (Fig. 164[226]), an welchem ungleich hohe Ausbauten, Unterbrechungen der Horizontalen und der Wechsel verschieden beleuchteter Flächen zusammenwirken. Bei der alten bischöflichen Residenz in Bamberg (Fig. 165[227]) wird die Symmetrie der Front durch einen Erker aufgehoben; der zurückliegende Treppenturm und das Portal des Hofes schliefsen sich ungezwungen mit dem Hauptbau zu einer Gruppe zusammen. Die malerische Erscheinung des Rathauses in Altenburg (Fig. 40, S. 52) wird durch den Turm und die geschickte Gruppierung des Daches erreicht. Durch die malerische Behandlung der Dächer werden auch die Nürnberger Strafsenbilder gehoben und belebt. Wie die malerische Wirkung einfacher Häuser durch Erker gesteigert werden kann, zeigen Fig. 166 u. 167[227]). Das Haus in Halberstadt ist schon durch die Behandlung der Holzarchitektur malerisch; durch den weit vorspringenden, auf einem Pfosten ruhenden Erker gewinnt es ein höchst pikantes Aussehen. Aber auch das

Fig. 165.



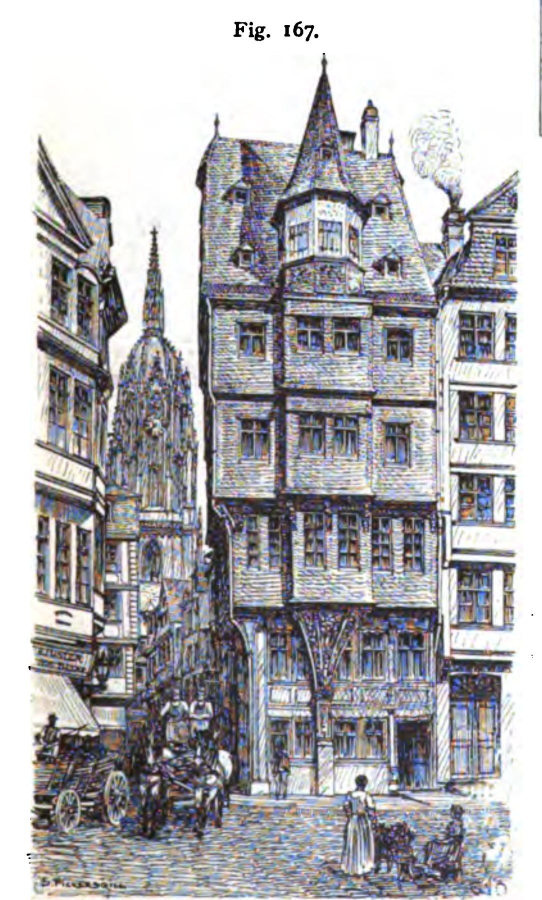
Alte bischöfliche Residenz zu Bamberg[227]).

[227]) Nach einer Photographie.

einfache, in rheinischer Weise mit Schiefer verkleidete Haus am Römerberg in Frankfurt von 1562 wird durch die Erker kräftig belebt; das Bild umfaſst allerdings auch den Einblick in die Straſse, über welcher der Turm des Domes hereinragt.

Zuweilen eignet sich die Renaissance ältere Bauten durch Zuthat von Erkern und Giebeln an. In glänzender Weise ist dies im Schloſshof zu Merseburg geschehen; alsdann im genialen Umbau des Rathauses zu Bremen (Fig. 168[227]), durch welchen der einfach rechteckige Bau machtvoll gruppiert wurde. Ein lehrreiches Beispiel ist ferner das Rathaus in Marburg (Fig. 169[228]); durch den kecken Aufbau über dem Treppenturm und durch den Giebel des Nebengebäudes erhält der spätgotische Bau Renaissancecharakter. Allerdings werden solche Aneignungen dadurch erleichtert, daſs die deutsche Renaissance von der Spätgotik nicht wesensverschieden ist, sondern nur mit anderem Detail arbeitet. Wo die freie Gruppierung nicht möglich oder nicht angestrebt ist, liebt die deutsche Renaissance die strenge Symmetrie durch leichte Verschiebungen aufzuheben (vergl. Fig. 55 [S. 70], 63 [S. 79], 143 [S. 153]). Vor allem ist sie gegen eine gleichmäſsige Verteilung der Öffnungen ziemlich gleichgiltig; sie werden nach Bedarf verteilt, und starke Durchbrechungen wechseln mit groſsen Flächen.

Fig. 167.



Haus am Römerberg zu Frankfurt a. M.[227]).

Fig. 166.



Haus am Holzmarkt zu Halberstadt[227]).

99. Bedeutung der Wandfläche.

Der Fläche kommt in der deutschen Renaissance eine besonders groſse Bedeutung zu. Sie ist der ruhige Grund, auf welchem Durchbrechungen und

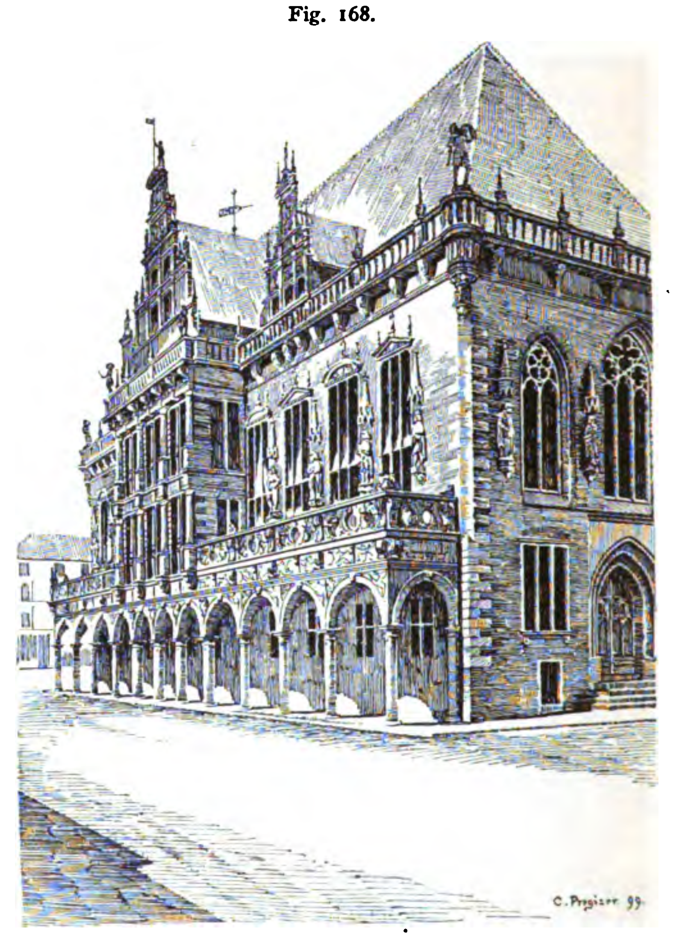
[228]) Nach: Fritsch, a. a. O.

Digitized by Google

Schmuck nach Bedarf und Belieben angeordnet werden. Der Gegensatz der Flächen zu dem auf einzelne Stellen konzentrierten Schmuck, wozu ich Erker, Portale, Wappen, Reliefs u. a. zähle, ist ein fundamentales Kompositionsprinzip der deutschen Renaissance.

Im allgemeinen sind die Mauern geputzt und wirken als ruhige Flächen; von der ungeputzten Backsteinmauer gilt das Gleiche. Quaderungen ganzer Mauern kommen vor, sind aber nicht häufig. Der Wechsel von Backstein und Haustein ist in den Niederlanden und in Norddeutschland beliebt. Der koloristische Reiz, welchen diese alten, verwitterten Bauten jetzt haben, wird ihnen kaum von Anfang an eigen gewesen sein. Hier sind die Quader nicht selten facettiert oder erhalten eine Flächendekoration (Fig. 170[229]). Solche Quader kommen in Hameln und Umgebung, am hohen Thor in Danzig und sonst vor. Das Motiv hat stets etwas gesuchtes. Bossenquader sind selten, und die Rustika als Kunstgattung ist der deutschen Renaissance fremd.

Fig. 168.



Rathaus zu Bremen[227]).

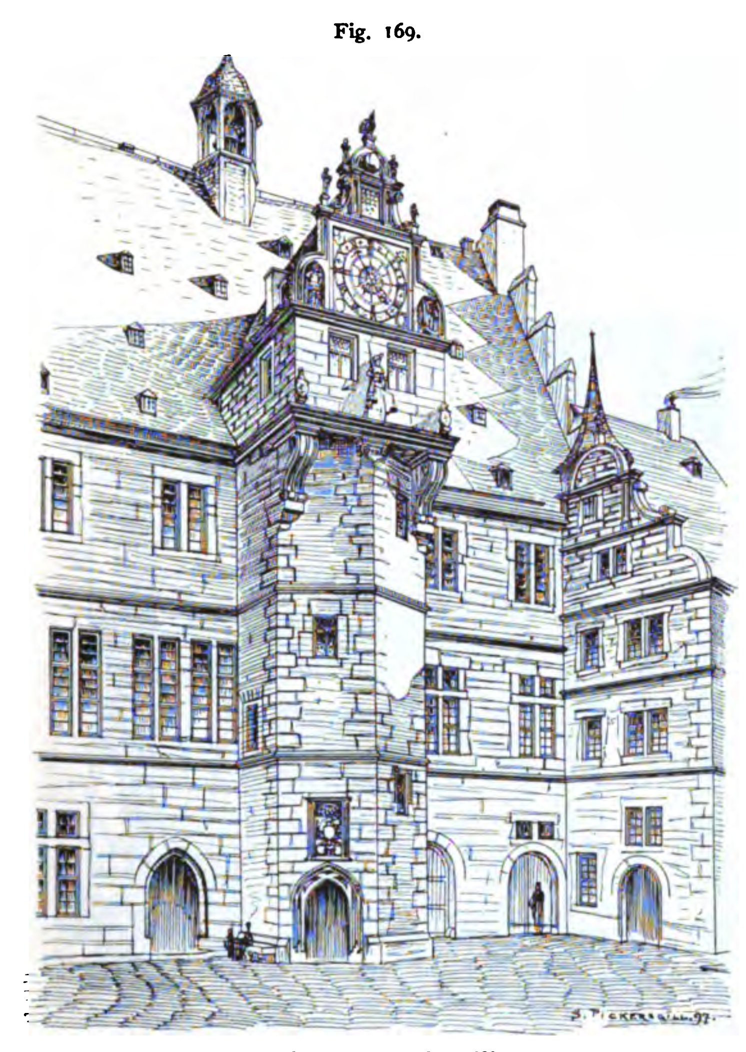
100. Fassadenmalerei.

Bleibt die Wandfläche ungegliedert, so wird in einigen Gegenden Oberdeutschlands nicht selten in der Fassadenmalerei ein Ersatz der plastischen Gliederung gesucht. Dafs sie sich aus mittelalterlichen Anfängen entwickelt habe, scheint mir nicht wahrscheinlich; ihre Richtung ist eine ganz andere. Sie wird schon im Beginn der Renaissance von Italien übernommen und bleibt bis in das XVIII. Jahrhundert in Übung. Man darf sich durch die Schönheiten im einzelnen und durch das belebte und lustige Aussehen von Strafsen mit bemalten Häusern über das Bedenkliche der ganzen Gattung nicht hinwegtäuschen lassen. Bemalte Fassaden haben für das Strafsenbild, das in der Epoche der Renaissance stets ein malerisches ist, einen nicht zu unterschätzenden Wert; er ist ein koloristischer. Für sich betrachtet, wird keine einzige dieser Fassaden einen völlig reinen Eindruck hinterlassen. Versieht man sich mit einem guten Teil von Naivetät, so mag man von ihnen oft einen grofsen Genufs haben.

[229]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 12.

Digitized by Google

Fig. 169.

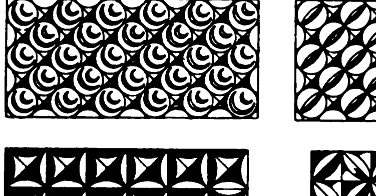


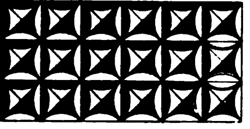
Rathaus zu Marburg[228]).

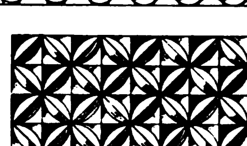
Man kann drei Arten der Behandlung unterscheiden. Die erste betrachtet die Wandfläche als Malgrund für Ornamente oder Bilder; die zweite schafft eine imaginäre Architektur, welche die Mauerfläche auflöst und aufhebt; die dritte sucht die fehlende plastische Gliederung durch eine gemalte zu ersetzen.

Am ehesten läſst sich für die erste Art ein Zusammenhang mit der nordisch-mittelalterlichen Polychromie voraussetzen, wenn schon gerade sie in Italien gute Vorbilder fand. Stilreine Beispiele sind nicht zahlreich. Irre ich nicht, so gehört eine von *Burgkmayer* gemalte Fassade in der St. Annastraſse zu Augsburg hierher. Am weiſsen Adler in Stein (Fig. 34, S. 46) und am Hertensteinischen Haus in Luzern, einer frühen Arbeit *Hans Holbein*'s, wie an den dem *Hans Burgkmayer* zugeschriebenen Malereien im Hofe des *Fugger*-Hauses in Augsburg tritt schon die perspektivische Vertiefung auf. Im ganzen aber enthalten diese Fassaden Zusammenstellungen einzelner Bilder, deren Einteilung durch die vorhandenen Mauerflächen bestimmt wird.

Fig. 170.







Dekorierte Quader aus Hameln[229]).

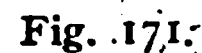
Hans Holbein hat dann die perspektivischen Elemente, welche in diesen Fassaden enthalten sind, in voller Konsequenz in der Fassade des Hauses zum Tanz in Basel entwickelt.

Die Fassade besteht nicht mehr; aber ein Teil der Entwürfe

Digitized by Google

ist noch vorhanden (Fig. 171 [280]). Der Genius des Meisters manifestiert sich auch in diesen Arbeiten; aber man hüte sich, sie zu geistreich zu kommentieren. Die Aufgabe war die, eine Fläche mit unregelmäfsig verteilten Fensteröffnungen mit Malereien zu schmücken. *Holbein* löste sie so, dafs er die Fenster in eine ganz frei behandelte, perspektivisch dargestellte Architektur eingliederte. Die Wandfläche selbst wird durch diese Architektur völlig aufgehoben; einige Teile scheinen vorzuspringen, andere zurückzutreten. Die Lösung aber ist weit mehr malerisch,

Fig. 171.



Fassadenskizze für das Haus zum Tanz in Basel von *Hans Holbein d. J.* [280]).

als architektonisch. Die Anregungen mögen architektonische Hintergründe italienischer Gemälde gegeben haben; aber sie sind ganz selbständig verarbeitet. Hier wie dort sind Gebilde geschaffen, deren Wert und Bedeutung einzig in der bildmäfsigen Erscheinung, von einem bestimmten Augpunkte aus betrachtet, beruht. *Holbein*'s Fassadenentwürfe, so geistreich sie gedacht sind, würden, wirklich ausgeführt, gar keine architektonische Wirkung ausüben, während sein Zeitgenosse *Raffael* in den vatikanischen Stanzen vollkommen architektonische Räume

[280]) Nach: LÜBCKE, a. a. O., S. 199.

Digitized by Google

schafft, die auch in der Ausführung den höchsten Anforderungen entsprechen würden. Das Merkwürdigste an diesen Entwürfen ist die souveräne Freiheit, mit welcher *Holbein* mit den Elementen der Renaissance-Architektur schaltet, zu einer Zeit, da man dieselben in Deutschland kaum kannte. In dieser freien, malerischen Verwertung architektonischer Elemente berührt sich *Holbein* mit Meistern weit späterer Zeiten, mit *Piranesi*, *Bibiena*, *Otto Rieth* u. a. Unmittelbare Nachfolger scheint er nicht gehabt zu haben.

Fig. 172.



Sgraffito von einem Hause zu Ulm[281]).

Die dritte Art der Fassadenmalerei giebt sich als Surrogat plastischer Gliederung. Architektursysteme, welche ebensogut in Stein ausgeführt werden könnten, werden auf die Wand gemalt. Ein relativ frühes Beispiel ist das Rathaus zu Mühlhausen i. E., 1552, von *Christian Vacksterffer* aus Colmar begonnen: unten Quaderung, darüber zwei Ordnungen. Das umfangreichste Werk waren die Fassaden und Höfe der Residenz in München aus dem XVII. Jahrhundert. Die Einseitigkeit der Perspektive und Beleuchtung läſst solche Arbeiten, auch wenn sie groſs gedacht sind, stets unzulänglich erscheinen.

Neben der Fassadenmalerei kommt zuweilen auch das Sgraffito vor. Es bedingt eine vollkommene Flächenhaftigkeit der Wirkung und ist schon dadurch auf eine geringere Freiheit beschränkt als das Fresko. Sgraffiti kommen nicht selten in Schlesien vor. In Prag ist der Schwarzenbergische Palast mit schönen Ornamenten geschmückt. Ein einfaches Beispiel aus Ulm giebt Fig. 172[281]).

Etwas anderes als die Fassadenmalerei ist die Polychromie plastisch behandelter Architekturen. Ich weiſs hierüber aus eigener Anschauung kaum etwas zu sagen. Neuere Untersuchungen haben ergeben, daſs am Heidelberger Schloſs

[281]) Nach: Lambert & Stahl, a. a. O.

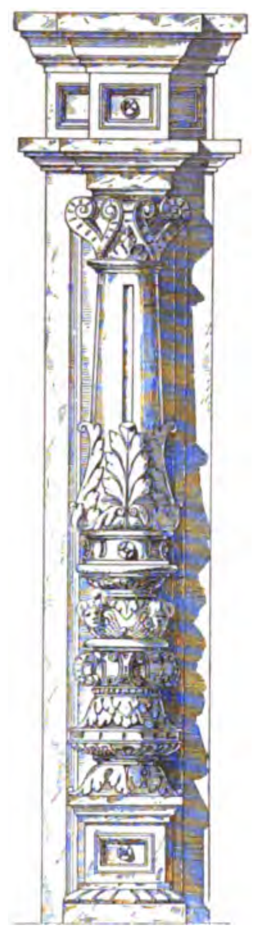
Digitized by Google

Polychromie angewandt war. Vergoldung einzelner Glieder kam in den Niederlanden zuweilen vor. Endlich ist eine farbige Ausstattung an Holzbauten häufig.

101. Fassadenkomposition nach Ordnungen.

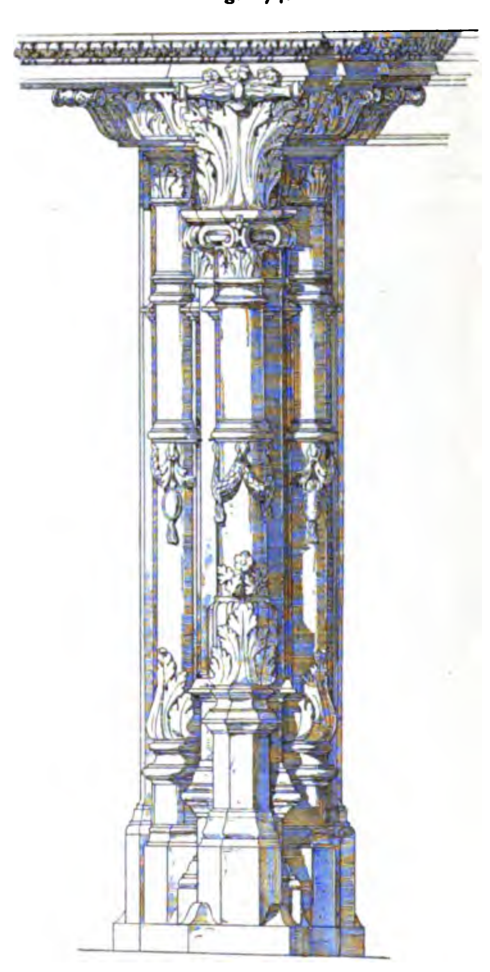
Die freie Gruppierung ist das eigenste Kompositionsprinzip der deutschen Renaissance; in ihr kann sich der von der Spätgotik überkommene Zug nach dem Malerischen am freiesten aussprechen. Daneben fehlen zwar nach Säulenordnungen komponierte Fassaden nicht; aber auch bei ihnen wird nicht Wohllaut der Verhältnisse, sondern kräftiger Wechsel von Licht und Schatten an-

Fig. 173.



Kaminpfeiler im Hause des *Marten van Rossum* zu Zalt Bounnel [212]).

Fig. 174.



Kaminpfeiler im Saale des *Franc de Bruges* zu Brügge [232]).

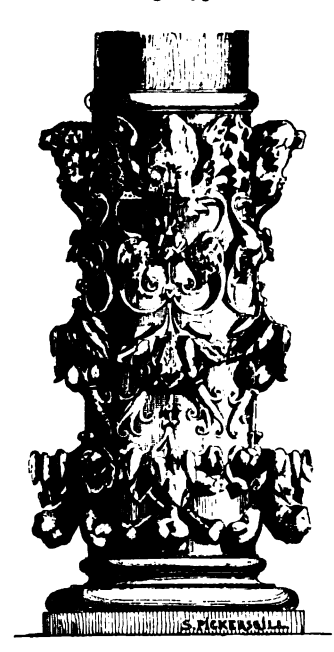
gestrebt; die Formen sind klein, und eine Überfülle von Relief sowohl in den Gliedern wie in den Füllungen belebt die Fläche. Der malerische Grundzug schlägt also auch hier durch. Erst nach der Mitte des XVI. Jahrhundertes, vom *Otto Heinrichs*-Bau an, wird den Verhältnissen gröfsere Aufmerksamkeit zugewandt; die abgeklärte Harmonie guter italienischer Fassaden wird indes nie erreicht, und die Unsicherheit in der Handhabung dieses sehr subtilen Scheinorga-

[232]) Nach: EWERBECK, a. a. O.

Digitized by Google

nismus ist selbst in den besten Werken nicht völlig überwunden. Die Fassadengliederung durch Säulenordnungen findet sich frühzeitig in den Niederlanden, wo ihre Aufnahme schon durch die gotische Fassadengliederung vorbereitet war, und in den sächsisch-schlesischen Landen. Die Anregungen sind da wie dort von Italien ausgegangen, doch selten mehr als solche; es wird wenigstens für die Frührenaissance in keinem einzigen Falle möglich sein, ein bestimmtes Vorbild nachzuweisen. Zuweilen folgen die drei Ordnungen: Tuscanica oder Dorica, Jonica und Corinthica oder Composita aufeinander. Die Behandlung ist durchaus naiv; weder die Verhältnisse im ganzen noch die der einzelnen Teile untereinander unterliegen strengerer Gesetzmäfsigkeit, und das Verständnis für die Formen ist sehr unentwickelt. Besonders unklar ist die Auffassung der Gebälke. Sie werden wohl dreiteilig gestaltet; aber nur der Architrav ist Bekrönung der unteren Ordnung, während der Fries und die Kranzleiste als Brüstung des oberen Geschosses gelten. Infolgedessen wird der Fries oft unverhältnismäfsig hoch, und das ganze Gesimse tritt aufser Verhältnis zu den dürftigen Halbsäulen und Pilastern (vergl. Fig. 4, S. 18).

Fig. 175.



Säulenschaft vom Chorgestühl zu Kampan [233]).

Im fünften Dezennium des XVI. Jahrhundertes treten die ersten Theoretiker auf. *Pieter de Koek* von Alost übersetzt den *Serlio*, dessen erste Bücher 1542 in Augsburg gedruckt werden; 1548 erscheint die deutsche Bearbeitung von *Cesariano*'s *Vitruv*-Ausgabe durch *Walther Rivius*.

Wie weit diese und andere Lehrbücher die Praxis beeinflufst haben, wäre näher zu prüfen. Im *Otto Heinrichs*-Bau glaube ich das Studium von *Serlio*'s Vorschriften über die Verhältnisse der Stockwerke zu erkennen.

Ein richtiges Verständnis der antiken Ordnungen haben aber doch erst die italienisierten Niederländer und die deutschen Palladianer des XVII. Jahrhundertes. Dieses führt aber, wie in Kap. 10 ausgeführt wurde, aus der deutschen Renaissance heraus.

14. Kapitel.

Stützen und Gesimse.

102. Freistützen.

Die Stützen, Säulen, Pfeiler oder Pilaster werden in der Frühzeit noch ganz unabhängig von theoretischen Vorschriften wie von korrekten Vorbildern in sehr naiver Weise gebildet. Einer besonderen Vorliebe erfreut sich die dekorative Form der Kandelabersäule (Fig. 173 [232]). Sie kommt vereinzelt überall vor, wo es eine Frührenaissance giebt. Für Sachsen habe ich in Art. 31 (S. 29 ff.) ihre Abkunft von lombardischen Vorbildern nachzuweisen gesucht; anderwärts mag sie von graphischen Vorbildern, Zeichnungen, Glasgemälden u. dergl. in die Architektur übergetragen worden sein. Ähnliche Formen dringen auch in



[233]) Nach: Ewerbeck, a. a. O.

Digitized by Google

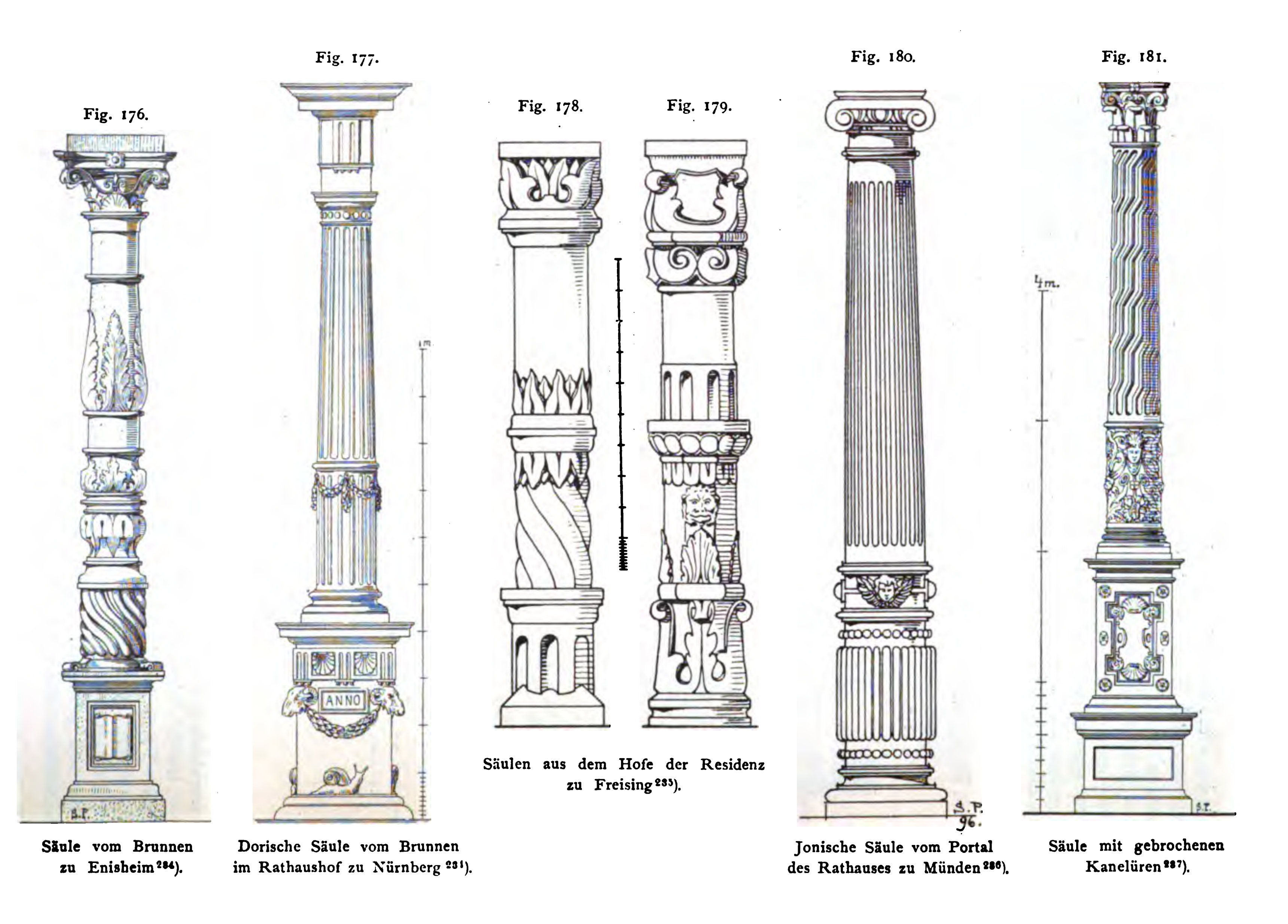


Fig. 176.

Säule vom Brunnen zu Enisheim[284]).

Fig. 177.

Dorische Säule vom Brunnen im Rathaushof zu Nürnberg[231]).

Fig. 178. Fig. 179.

Säulen aus dem Hofe der Residenz zu Freising[233]).

Fig. 180.

Jonische Säule vom Portal des Rathauses zu Münden[286]).

Fig. 181.

Säule mit gebrochenen Kanelüren[287]).

Digitized by Google

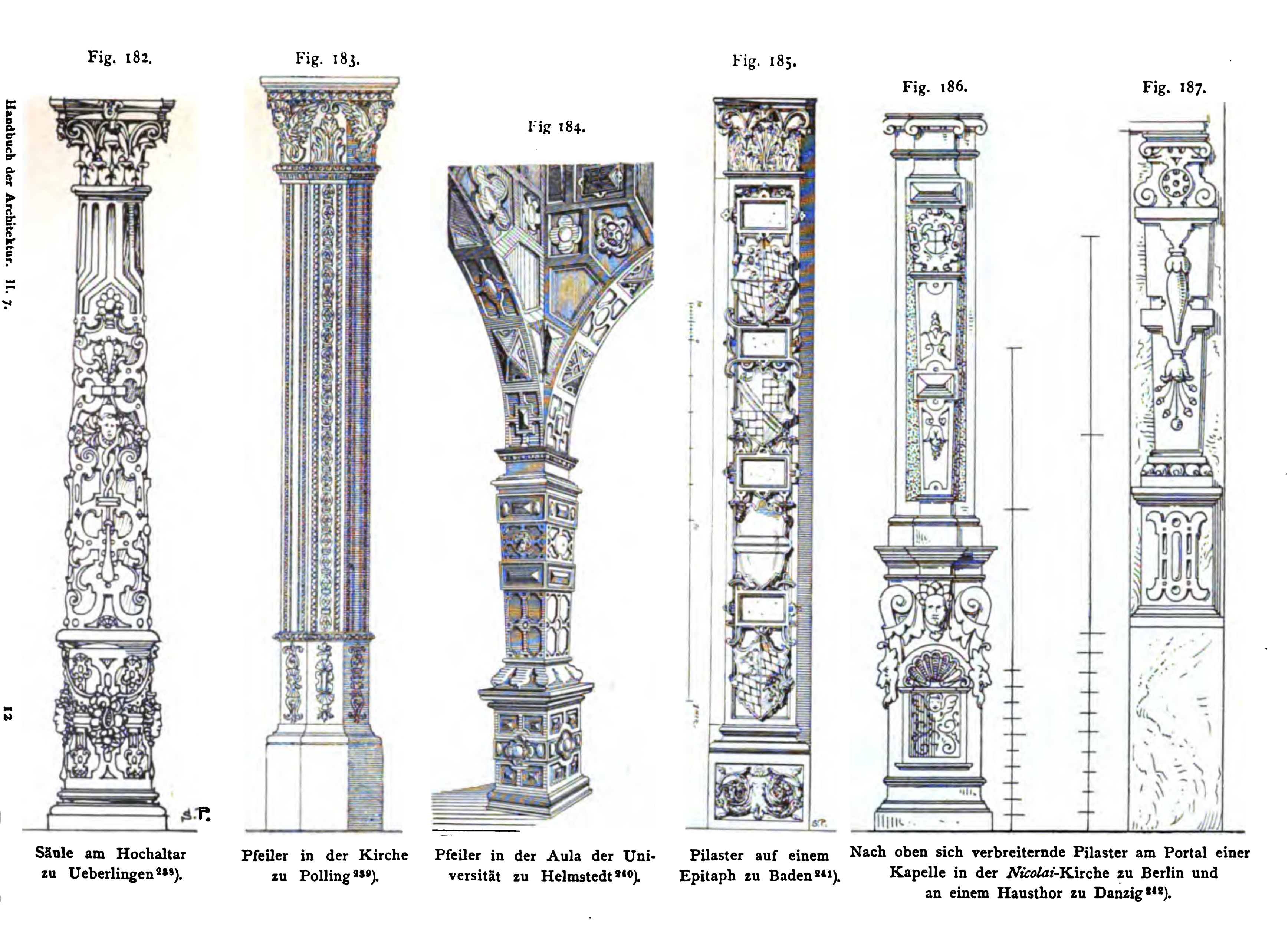


Fig. 182.

Säule am Hochaltar zu Ueberlingen[238]).

Fig. 183.

Pfeiler in der Kirche zu Polling[239]).

Fig. 184.

Pfeiler in der Aula der Universität zu Helmstedt[240]).

Fig. 185.

Pilaster auf einem Epitaph zu Baden[241]).

Fig. 186. Fig. 187.

Nach oben sich verbreiternde Pilaster am Portal einer Kapelle in der *Nicolai*-Kirche zu Berlin und an einem Hausthor zu Danzig[242]).

Digitized by Google

die gotischen Pfeiler ein. Der in Fig. 174[232]) dargestellte Pfeiler vor dem großen Kamin im Saale des *Franc de Bruges* in Brügge ist seinem Wesen nach gotisch, aber mit den zierlichsten Renaissanceformen bekleidet. Man kann bei ihm nicht von Säulen sprechen; was an solche erinnert, ist nichts anderes als ein gotischer Dienst. Die Bildung des Akanthus an den abgebildeten Beispielen ist sehr sorgfältig und läßt eine unmittelbare Einwirkung italienischer Vorbilder annehmen. Wo solche nicht vorlagen, kamen oft sehr wunderliche Formen heraus. Eine reiche Auswahl bietet der Hof des bischöflichen Schlosses in Freising von 1519 (Fig. 178 u. 179[235]); der Meister hat nur ganz vage Vorstellungen von den Formen der Renaissance; aber er bildet frisch drauf los, und was er zustande bringt, ist seltsam, aber nicht unerfreulich.

Fig. 188.



Herme
am Zeughaus zu
Braunschweig[234]).

Fig. 189.



Herme an einem Grabmal
im Dom zu Verden[243]).

In der Architektur verschwinden die kandelaberartig profilierten Säulen ziemlich früh; aber als Brunnensäulen bleiben sie das ganze XVI. Jahrhundert hindurch beliebt. Die Säule aus Enisheim (Fig. 176[234]) setzt sich aus Schwellungen und Einziehungen zusammen; aber das feinere Gefühl für den Grad, wie für die Abfolge der Profile fehlt hier, wie in anderen Fällen.

In der entwickelten Renaissance wird die Säule wohl strenger gebildet; doch die Lust, sie zu schmücken, lebt unvermindert fort. An feste Verhältnisse zwischen dem unteren Durchmesser und der Höhe, die doch nur in völlig gebildeten Ordnungen Bedeutung haben, konnte und wollte man sich nicht binden, auch nachdem man *Serlio* kannte. Im Anschluß an die italienische Renaissance wurde die Säule gewöhnlich, doch nicht ausnahmslos, mit einem Postament versehen (Fig. 176, 177 u. 180). Das Postament hat als Unterlage eine Platte und ein ablaufendes Profil, als oberen Abschluß ein leichtes Gesimsprofil; die Flächen werden mit ornamentalen Füllungen belebt. Über dem Postament erhebt sich

[234]) Nach: LAMBERT & STAHL, a. a. O

[235]) Nach: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892—95. Bd. I, Taf. 46.

[236]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 13.

[237]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 29.

[238]) Nach: LAMBERT & STAHL, a. a. O.

[239]) Nach: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892—95. Bd. I, Taf. 100.

[240]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

[241]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 23.

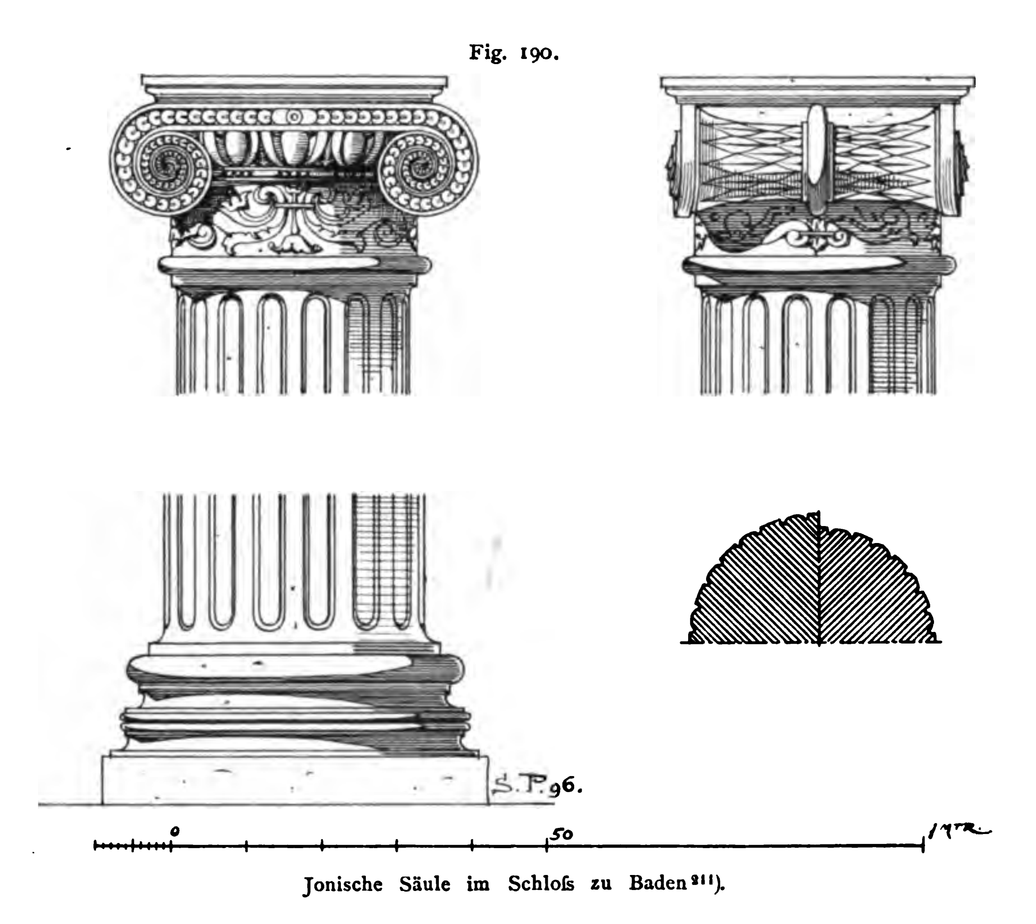
[242]) Nach ebendas., Abt. 19 u. 38.

[243]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 31.

Digitized by Google

die Säule. Der Schaft ist gewöhnlich schlank; die Verhältnisse bewegen sich zwischen 6 und 9 unteren Durchmessern, überschreiten wohl auch diese Grenze. Beliebt ist die Teilung durch Ringe in etwa ein Drittel der Höhe. Der untere Teil ist cylindrisch und wird fast immer ornamentiert. Die Art der Ornamentierung ist sehr mannigfaltig; sehr verbreitet ist das sog. Beschlägeornament; die Achsen werden durch Maskarons oder Löwenköpfe bezeichnet; Festons werden angebracht. Zuweilen erhebt sich das Ornament zu hohem Relief; so an den virtuos geschnitzten Säulen des Chorgestühls in Kampen (Fig. 175 [233]). Der obere Teil des Schaftes bleibt glatt oder wird kanneliert. Die Kannelüren sind, soweit ich sehe, immer durch Stege getrennt. Nicht

Fig. 190.



Jonische Säule im Schloſs zu Baden [244]).

selten sind sie zum Teile mit Stäben ausgesetzt; so im unteren Teil des Schaftes bei Fig. 177 [234]), oder sie werden geradezu durch Stäbe ersetzt, welche auf den Schaft aufgelegt sind (Fig. 180 [236]); zuweilen sind sie auch schraubenförmig gewunden (Fig. 176). Ein barockes Motiv sind die gebrochenen Kannelüren (Fig. 181 [237]), die keineswegs selten vorkommen. Dann und wann aber wuchert das Ornament auch auf dem oberen Teile des Schaftes fort. Mit Fig. 182 [238]) vergleiche man die zahlreichen derartigen Entwürfe in *Wendel Dietterlin*'s »Architectura«.

In der dekorativen Architektur, an Orgeln, Altären und Chorstühlen,

[244]) Nach ebendas., Abt. 23.

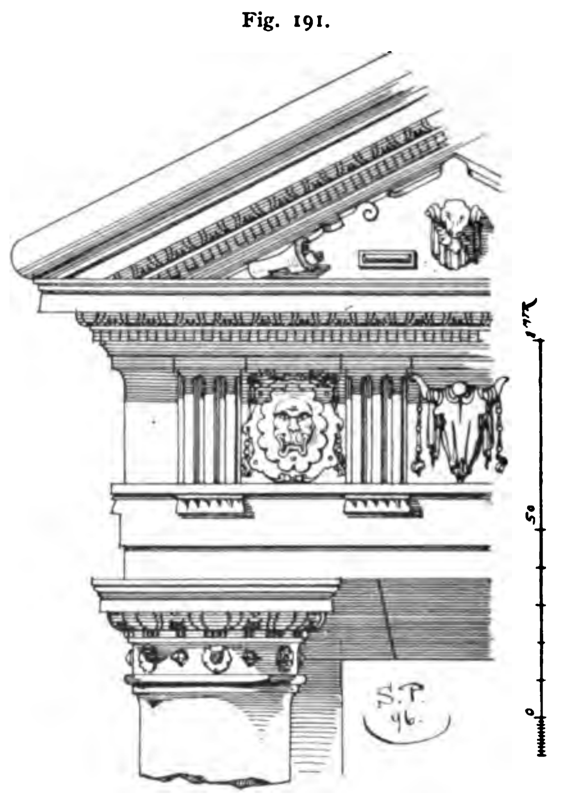
Digitized by Google

kommen von der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes an schraubenförmig gewundene Säulen vor, an denen sich nicht selten Wein oder Epheu emporrankt.

Das weitaus gröfste Verbreitungsgebiet der Säulen sind die Portale, dann die reicheren Grabmäler, und hier ist die sehr dekorative Behandlung gerechtfertigt. In der Form von Halbsäulen an Fassaden sind sie gewöhnlich einfacher behandelt. Als Stützen von Gewölben kommen sie seltener vor; hier ist der Pfeiler beliebter. Pfeiler von achteckiger Grundform sehen wir in der *Marien*-Kirche zu Wolfenbüttel (siehe Fig. 115, S. 132), im Langhaus von Polling (Fig. 183 [239]) und in der Kirche zu Tuntenhausen in Oberbayern — alles Bauten des frühen XVII. Jahrhundertes. Eigenartig und sehr wirksam sind die Pfeiler in der Aula der Universität zu Helmstedt von *Paul Francke* (Fig. 184 [240]).

Die Gestaltung der Pilaster schliefst sich der der Säulen an; sie sind oft geschwellt, oft auch kanneliert. Eine nicht eben stilvolle Dekoration, die an Grabmälern vorkommt, ist das Anbringen von Wappenschildern an der Vorderseite der Pilaster (Fig. 185 [241]).

Fig. 191.



Vom Portal des Schlosses zu Baden [244]).

Aufser Pilastern und Halbsäulen kommen an den Ordnungen der Fassaden, an Fenstern und Portalen auch Stützen vor, welche sich nach oben verbreitern. Der Schaft ist entweder kanneliert oder auf andere Weise dekoriert; als oberer Abschlufs gegen die Einziehung des Halses ist ein facettierter Quader beliebt, als Kapitell das jonische (Fig. 186 u. 187 [242]). Endlich findet sich nicht selten auch die Herme, bald in einfacherer, bald in reicherer Gestaltung, oft aber sehr barock (Fig. 188 [238]) u. 189 [243]).

Die verbreitetste Form der Basis ist die attische, oft in sehr zierlicher Profilierung und mit starker Betonung der Vor- und Rücksprünge. Auch an toskanischen und dorischen Säulen kommt sie neben der einfacheren mit einem Torus vor. Die schönen Basen der jonischen Säulen an der Halle des Schlosses zu Baden (Fig. 190 [244]) sind nach *Serlio* (IV, 7) gebildet; sie haben zwei durch Astragale getrennte Trochilen und einen oberen Torus. Doch ist dies eine Ausnahme.

Toskanische und dorische Kapitelle werden in der Auffassung der italienischen Renaissance gegeben. Der Echinus hat das Profil eines Viertelkreises und ist oft mit dem Eierstab geziert. Man giebt der dorischen Säule gern einen Hals. Die dorischen Säulen am Portal des Schlosses zu Baden (Fig. 191 [244]) sind wie ihr Gebälke gleichfalls nach den Vorschriften *Serlio*'s (IV, 6) behandelt.

Digitized by Google

Überhaupt läſst sich im Detail häufig eine Anlehnung an bestimmte Vorbilder nachweisen.

Fig. 192.

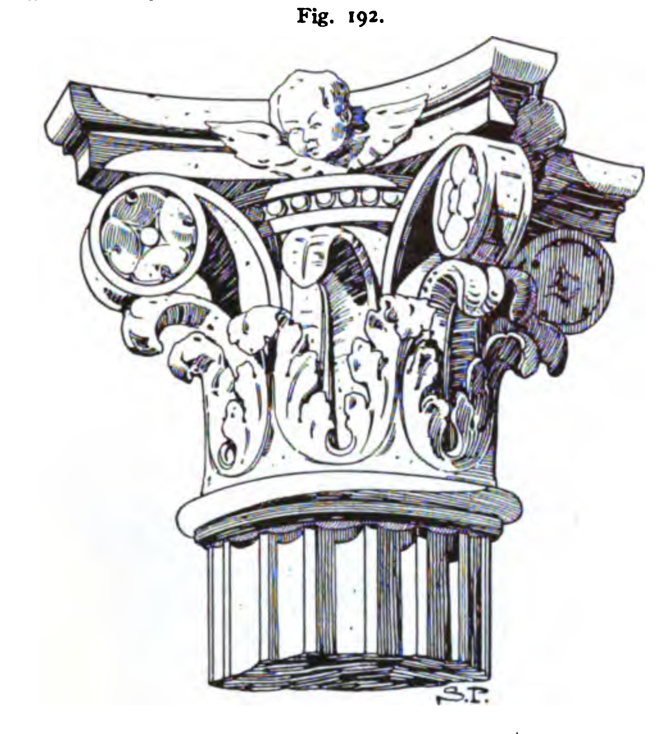
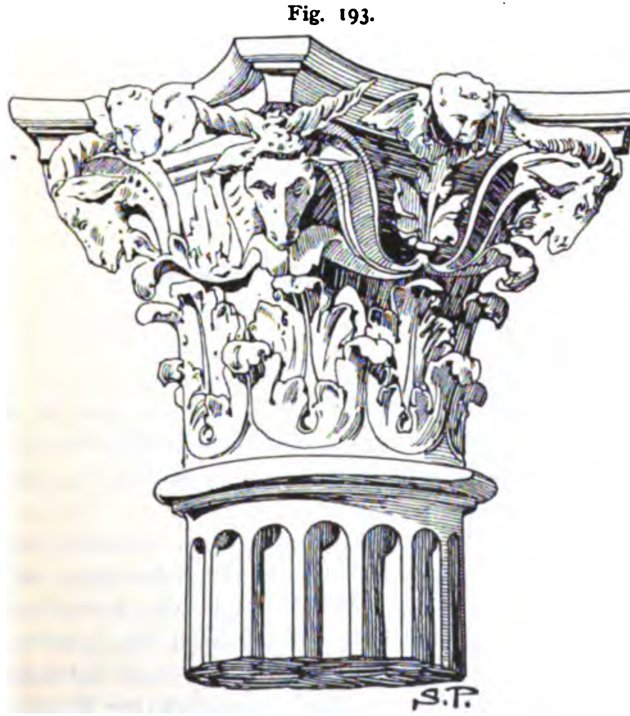


Fig. 193.



Säulenkapitelle[245]).

Das jonische Kapitell kommt an Säulen und Hermen nicht selten vor, gewöhnlich in einfacher Behandlung. Schön und reich sind die Kapitelle von der Halle des Schlosses zu Baden (Fig. 191[244]). Auch diese Säulen haben, wie die dorischen des Portals, einen geschmackvoll dekorierten Hals.

Wie es bei der dekorativen Richtung des Stils nicht anders sein kann, ist das korinthische Kapitell das verbreiteste. Es kommt in der der Antike nachgebildeten Form, wie in den freien Umgestaltungen vor, in welchen schon die Italiener vorangegangen waren, und es geht hierin zuweilen in Ableitungen des Komposita-Kapitells über. Fig. 192 bis 196[245]) bedürfen keiner Erläuterung.

Dann kommen vom XVII. Jahrhundert an ganz frei gebildete Kapitellformen vor. So das Pfeilerkapitell aus der *Marien*-Kirche zu Wolfenbüttel (Fig. 197[246]). So phantastisch es erscheint, liegen ihm doch nüchterne, konstruktive Gedanken zu Grunde; der Übergang vom Achteck zum Viereck wird durch konsolenartige Gebilde vermittelt, und wieder ist die weit vorspringende Deckplatte unter den Anfallspunkten der Gewölberippen durch Konsolen gestützt,

[245]) Nach: Lambert & Stahl, a. a. O. — und: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892 bis 95. Bd. I, Taf. 174.

[246]) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. 6.

Digitized by Google

die mit Engelsköpfen besetzt sind. Die statische Funktion ist hier gewifs nicht ohne Rest in Kunstform umgesetzt; man darf aber doch *Franke* um seine formbildende Kraft beneiden. Verwandt, wenngleich einfacher sind die Pfeilerkapitelle von Polling. Die Tendenz zu struktiven Kapitellbildungen tritt unentwickelt schon in der »Architectura« des *Wendel Dietterlin* zu Tage; sie gehört also dem deutschen Barock an. Die Kapitelle am alten Kanzleigebäude in Stuttgart, welche gleichfalls hierher gehören, sind vielleicht von *Dietterlin*. Ob die Form weitere Verbreitung gefunden hat, entzieht sich meiner Wahrnehmung.

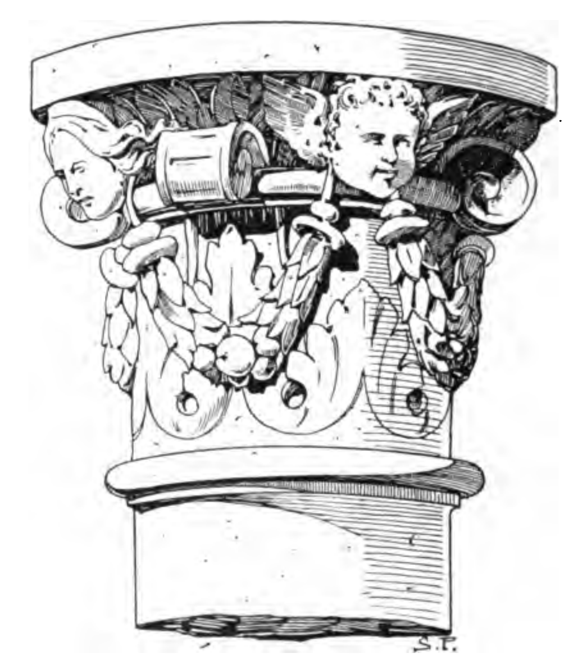
103. Konsolen.

Noch ist als stützendes Glied die Konsole zu nennen. Sie kommt da und dort in der einfachen Weise der italienischen Renaissance vor, wird aber in

Fig. 194.



Fig. 195.



Säulenkapitelle [246]).

mannigfaltiger, oft sehr phantastischer Weise variiert. Erörterungen über ihre verschiedenen Gestalten würden auf eine Beschreibung von Einzelheiten hinauslaufen und doch die Fülle der Gebilde nicht erschöpfen. Ich gebe in Fig. 198 bis 201 [247]) eine Anzahl von Beispielen.

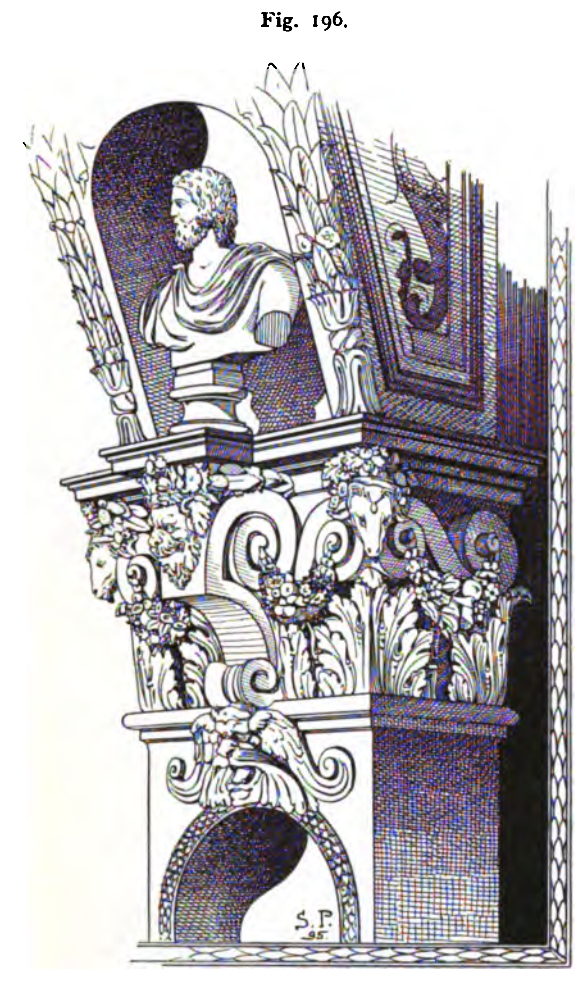
104. Gesimse.

Bei Betrachtung der Gesimse wären, streng genommen, Bauten der deutschen Renaissance im engeren Sinne, Fassaden mit Säulenordnungen und Portale und Fenster, sowie Kleinarchitekturen zu scheiden. Ich sehe von einer solchen Scheidung ab. Die nach den theoretischen Vorschriften am korrektesten gebildeten Gesimse finden wir an Portalen und Grabmälern; doch herrscht überall grofse Freiheit. Die nach spätgotischen Principien komponierten Bauten haben nur leichte Gesimsbänder. Ganz im allgemeinen mufs zugestanden werden,

[247]) Nach: Deutsche Renaissance — und: EWERBECK, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 196.

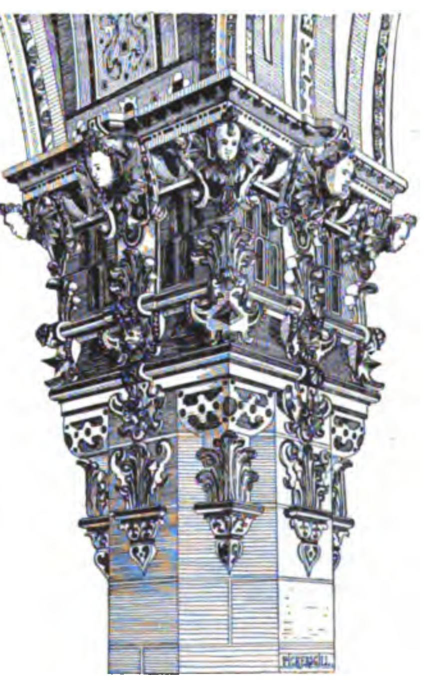


Kapitell und Gewölbeanfang im Antiquarium der Residenz zu München[245]).

dafs die formale Durchbildung der Gesimse nicht die starke Seite der deutschen Renaissance ist; auch hier fehlt der Sinn für die Verhältnisse.

Ein dorisches Gesimse nach den Vorschriften *Serlio*'s sehen wir am Portal des Schlosses zu Baden (siehe Fig. 190, S. 180). Die Abhängigkeit wird namentlich durch den Zahnschnitt erwiesen; sie ist gleichwohl keine sklavische; die Motive sind dem Vorbild entnommen, aber mit sicherem Gefühl den Verhältnissen angepafst. In gleich verstandener Weise wird die dorische Ordnung selten ausgeführt. Gut sind die dorischen Gesimse an den drei Geschossen und am Giebel eines Hauses an der Langgasse in Danzig; ihre Ausschmückung mit runden Schilden und Stierschädeln in den Metopen weist gleichfalls auf *Serlio*. Das dorische Gesimse über dem Erdgeschofs des *Otto Heinrichs*-Baues in Heidelberg ist der Gesamthaltung der Fassade angepafst und entfernt sich weiter von den klassischen Vorschriften, die der Meister gleichwohl gekannt hat. Im allgemeinen aber entnahm man dem dorischen Gebälke zwar gern das wirksame Motiv der Triglyphen, kümmerte sich aber nicht weiter um die Vorschriften der Theoretiker. Auch die Triglyphen wurden oft nur durch vertiefte Rinnen in dem sonst glatten Fries angedeutet (Fig. 202[248]). Eine sehr seltsame Umgestaltung des dorischen Frieses findet sich an einem Hause in Brieg (Fig. 203[249]). Hier sind die Triglyphen als konsolenartige

Fig. 197.



Pfeilerkapitell in der *Marien*-Kirche zu Wolfenbüttel[246]).

Vorsprünge behandelt, und die dürftige Kranzleiste ist um sie gekröpft. Ich gehe kaum fehl, wenn ich für diese Form polnische Einflüsse annehme.

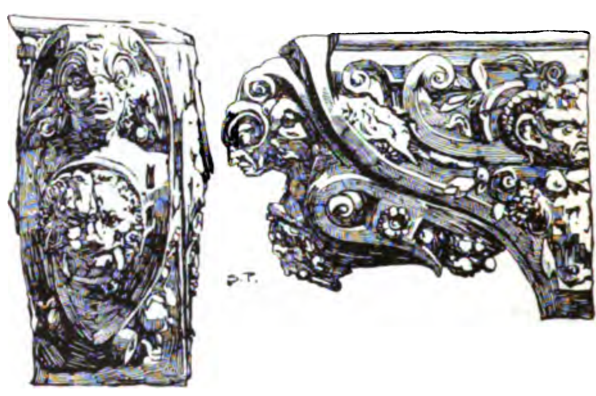
Ein vortreffliches jonisches Gesimse, wiederum in Anlehnung an *Serlio*, finden wir im Schlofs zu Baden, und zwar an dem kleinen Rundbau, der den sonderbaren Namen Dagobertsturm führt (Fig. 204[250]). Das jonische, bezw.

Fig. 198.



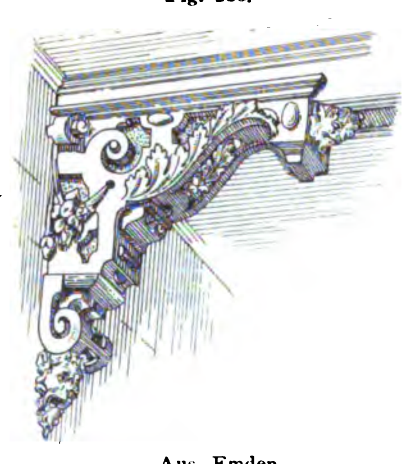
Aus Ulm.

Fig. 199.



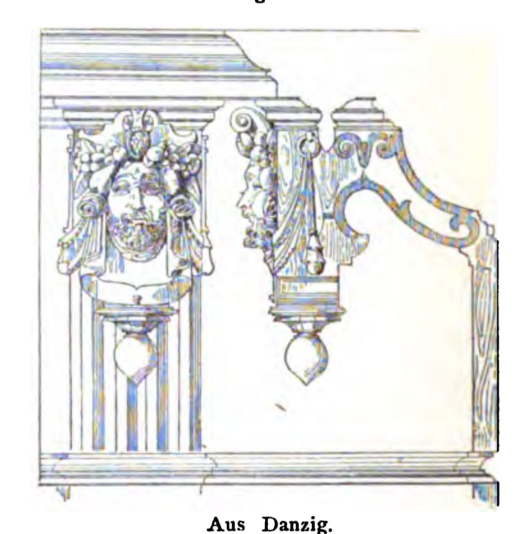
Aus dem Haag.

Fig. 200.



Aus Emden.

Fig. 201.



Aus Danzig.

Konsolen[247]).

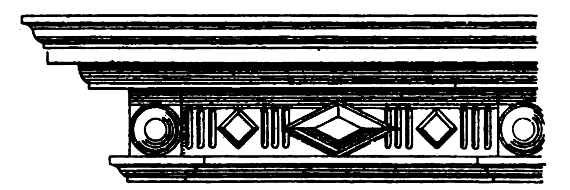
korinthische Gesimse kommt in den verschiedensten Variationen vor, auf welche im einzelnen einzugehen zwecklos wäre.

Weniger häufig, als man nach seinen dekorativen Qualitäten annehmen möchte, ist das Kompositagesimse mit Konsolen. Es hat entweder liegende

[248]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 53.
[249]) Nach ebendas., Abt. 11.
[250]) Nach ebendas., Abt. 23.

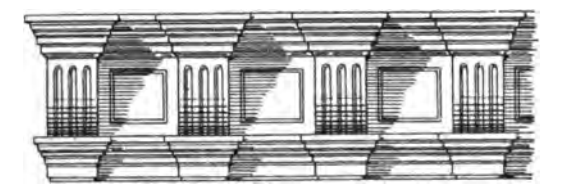
Digitized by Google

Fig. 202.



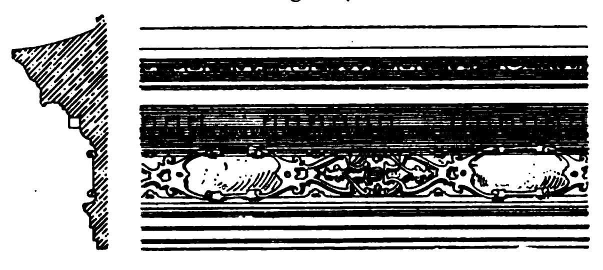
Gesims im Hof des Rathauses zu Görlitz[248]).

Fig. 203.



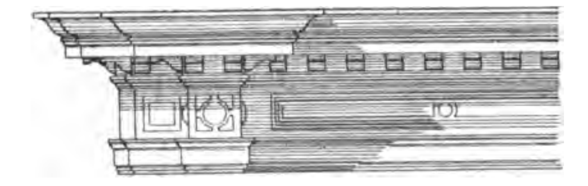
Gesims an einem Wohnhaus zu Brieg[249]).

Fig. 204.



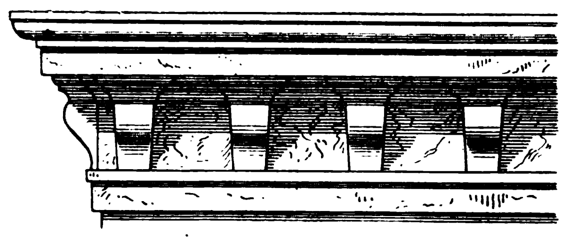
Jonisches Gesims am Rundbau im Schloſs zu Baden[250]).

Fig. 205.



Konsolengesims an einem Grabmal in *St. Jürgen* zu Wismar[251]).

Fig. 206.



Konsolengesims an der Stadtwage zu Neisse[252]).

Konsolen nach antiker Art in der Kranzleiste (Fig. 205[251]), oder stehende, welche den Fries durchschneiden (Fig. 206[252]). Die Formen der Konsolen sind natürlich sehr mannigfaltig; in der stehenden Form sind sie nicht selten als Triglyphen behandelt. Konsequent gebildete Konsolengesimse sind indes nicht sehr verbreitet und kommen weniger an Fassaden als an Portalen und Grabmälern vor. Für die Fassaden geben sie eine zu markierte Stockwerksverteilung. Wendet man sie an, so zieht man vor, die Konsolen über die Achsen der Säulen und eventuell über die der Fenster zu stellen und die Gesimse zu kröpfen; sie alterieren hier mit den beliebten einfachen Kröpfungen ohne Konsolen (Fig. 207[253]).

Zu allen Zeiten kommen Gesimse vor, welche nicht nach den Vorschriften der Theoretiker gebildet sind. In der Frühzeit wird der Architrav oft durch einige stärker vortretende Profile ersetzt (Fig. 208[254]); später wird der Fries, dessen Fläche willkommenen Anlaſs zum Anbringen von Ornamenten oder figürlichen Reliefs bot, häufig auf Kosten von Architrav und Kranzleiste sehr ausgedehnt (Fig. 209[255]).

In diese Kategorie gehören auch die Gesimse, bei welchen die Bekrönung der unteren Ordnung mit der Brüstung der oberen zu einem Gebilde zusammengezogen ist. Sie kommen an den nach Ordnungen kompo-

[251]) Nach ebendas., Abt. 59.
[252]) Nach ebendas., Abt. 53.
[253]) Nach ebendas., Abt. 4.
[254]) Nach ebendas., Abt. 14.
[255]) Nach ebendas., Abt. 43.

Digitized by Google

nierten Fassaden der Frührenaissance in den Niederlanden, in Sachsen und Schlesien nicht selten vor (vergl. Fig. 4, S. 18). Am Hause No. 29 an der Neifsestrafse in Görlitz hat die untere Ordnung ein vollständiges Gesimse, über welchem die Brüstung des oberen Stockwerkes folgt; die obere dagegen hat ein Gesimse, das mit der folgenden Brüstung vereinigt ist (Fig. 210[256]).

Endlich finden wir Gesimse, welche nur aus einigen Profilen, Karnies, Platte u. s. w. zusammengesetzt sind. Für die Gesimsbänder glatter Fassaden ist dies selbstverständlich; man wendet sie aber auch über Säulen an (Fig. 211[257]).

---

15. Kapitel.

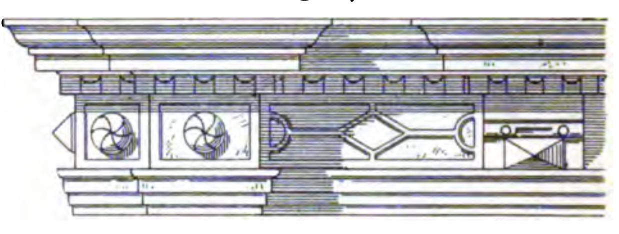
Portale.

105. Portale.

Ein Hauptschmuckstück der Fassaden sind die Portale. Auch an einfachen Gebäuden werden sie stattlich, ja reich ausgestattet und gehören zu den Bauteilen, welche durch den Gegensatz zu der Einfachheit des Ganzen die Wirkung der Fassaden bestimmen. In den Portalen kann sich die den deutschen Meistern des XVI. Jahrhundertes eigene Lust zum Gestalten ins einzelne frei bestätigen; ihre Zahl ist grofs, ihre Mannigfaltigkeit erstaunlich.

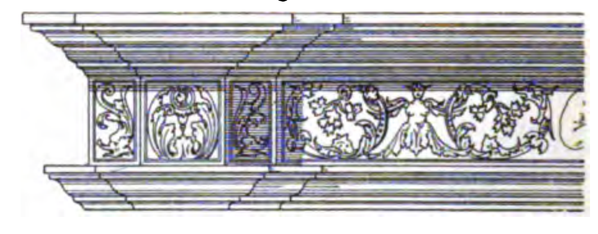
Das gotische Portal tritt nicht vor die Fläche der Wand

Fig. 207.



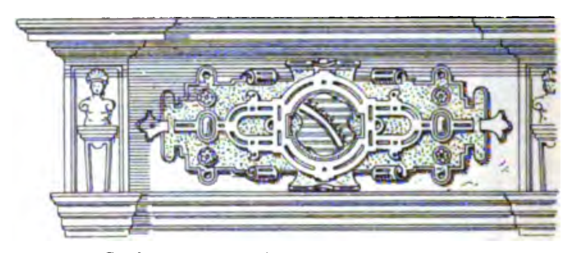
Gesims am Schlofs zu Bevern[253]).

Fig. 208.



Gesims am inneren Portal des Schlosses zu Tübingen[234]).

Fig. 209.



Gesims am Rathaus zu Lübeck[255]).

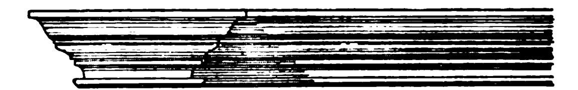
Fig. 210.



Gesims und Brüstung an einem Hause zu Görlitz[256]).

Fig. 211.





Gesimse ohne Fries am Hauptaltar zu Annaberg und am Schlofs zu Wertheim[257]).

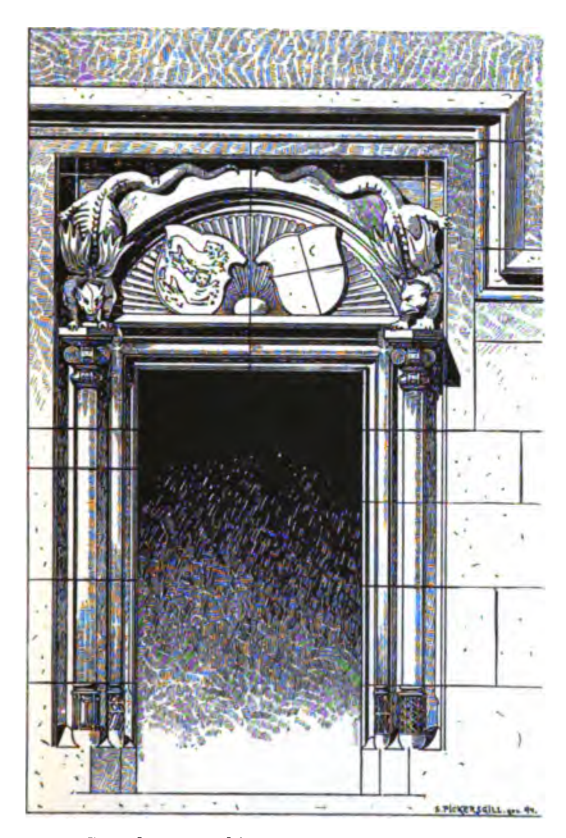
[256]) Nach ebendas., Abt. 53.

[257]) Nach einer Photographie.


Digitized by Google

vor, sondern ist in die Mauer eingeschnitten und bietet in den schrägen Flächen seiner Wandungen der Dekoration ein reiches Feld. Gotische Nachklänge nehmen wir an den Portalen der Renaissance bis zum Ende der Epoche wahr. Daneben aber wird das Renaissancemotiv der Ädikula schon früh aufgenommen, und es entsteht vom gotischen bis zum reinen Renaissanceportal eine reiche Skala von Übergängen. In dieser Entwickelung läſst sich wohl im groſsen und ganzen, nicht aber im einzelnen ein innerer Zusammenhang erkennen; noch in später Zeit entstehen Portale mit starker Betonung gotischer Elemente. Die Adikula, welche gewöhnlich mit einem Aufsatz für Wappen oder Inschriften versehen ist, wird als willkommene Stelle für ein dekoratives Spiel mit Motiven betrachtet, und es dauert lange, bis das Verständnis durchdringt, daſs sie, um korrekt zu sein, nach den Gesetzen der Säulenordnungen zu gestalten ist. Das weniger Korrekte ist meistens erfreulicher, als das schulmäſsig Richtige, das nur selten wirklich frei und mit ausgesprochenem Gefühl für die Verhältnisse gestaltet ist.

Fig. 212.



Portal am Schloſs zu Neuenstein[257].

Ganz leise von der Renaissance berührt ist das hübsche, kleine Portal der Schloſskapelle in Neuenstein (Fig. 212[257]); die Profile sind noch gotisch; nur in den Kapitellen und in der bekrönenden Muschel kündet sich die Renaissance an. Die Ädikula ist an diesem Portal nur angedeutet; sie tritt nicht aus der Fläche der Mauer vor.

Die Auffassung der Frührenaissance finden wir an einem Portal in Schlettstatt von 1552 (Fig. 213[258]). Die Leibung der Thür ist schräg eingeschnitten und als weite Hohlkehle gestaltet; in Kämpferhöhe sind runde Scheiben als Abschluſs der Hohlkehlen angebracht; die Segmentbogen sind mit Stabwerk in spätgotischer Weise profiliert. Diese Thür steht in einer Ädikula; aber die Pilaster sind nicht bis zum Gesimse geführt, sondern enden in etwa $^2/_3$ der Gesamthöhe mit Kapitellen, über welchen sich noch Lisenen zum Gesimse erheben. Auch das Gesimse ist nicht rein als Bekrönung, sondern zugleich als Sockel des Aufsatzes behandelt, der Aufsatz ist hoch und im Verhältnis zum ganzen schwer. Die Kenntnis der antiken Formen ist noch mangelhaft, die Komposition unreif; aber als dekoratives Prunkstück übt das Portal immerhin eine ansprechende Wirkung.

---

[256]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

Digitized by Google

Weit höher steht schon das schöne Portal vom Rathause in Zerbst von 1534 (Fig. 214[258]). Hier spricht noch ein Rest von spätgotischer Empfindung mit in der wechselnden Höhe der Postamente und Kapitelle; aber das Ganze ist reizende Frührenaissance. Selbst die Schräge der Leibung ist hier vermieden. Die Formgebung erinnert etwas an den Lettner im Dom zu Hildesheim.

Die Schräge der Leibung, welche sich von der Gotik her erhalten hat, ist in Sachsen allgemein verbreitet, wenigstens in der Form, dafs zu beiden Seiten die senkrechten Gewände abgeschrägt und mit Nischen ausgesetzt sind. Nicht selten treten am unteren Ende der Nischen runde Sitze vor (vergl. Fig. 22, S. 35). Diese Form kommt auch ohne begleitende Pilaster vor. Am schönen Portal aus Jauer von 1568 (Fig. 215[258]) ist das Gesimse von Konsolen getragen, und die ganze Bekrönung steht nur in losem Zusammenhang mit der Thür. Am Portal des *Ribbeck*schen Hauses in Berlin (Fig. 216[258]) ist die Schräge auf den Bogen beschränkt. Das Portal gehört dem Barock an und die konsolenartigen Vorsprünge zu beiden Seiten haben schon die Formen des sog. Knorpelstils. Hier vergleiche man auch Fig. 90 (S. 105). Portalformen, wie die letzterwähnten, sind nur für kleinere Abmessungen passend; für gröfsere Thore kommt fast immer die Säulen- oder Pilasterädikula in Anwendung. Ich gebe im folgenden noch einige Beispiele. Das Südwestportal des Schlosses zu Achaffenburg (Fig. 217[258]) trägt Festungscharakter, wie ihn die deutsche Renaissance nach *Sammicheli*'s Vorgang auffafste; dem entspricht die sonst in der deutschen Renaissance seltene Rustika. Man vergleiche in dieser Hinsicht die Portale der Schlösser zu Ingolstadt[259]) und Öls[260]), sowie als monumentalstes Zeugnis das Hohe Thor zu Danzig[262]).

Fig. 213.



Portal an einem Hause zu Schlettstadt[258]).

Am Portal des Schlosses zu Merseburg (Fig. 218[263]) ist die die Thür umgebende Wandfläche mit sog. Beschlägeornamenten bedeckt. Toskanische Säulen

[259]) In: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892–95, Bd. I, Taf. 14.
[260]) In: Deutsche Renaissance, Abt. 53.
[261]) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. 2.
[262]) In: Deutsche Renaissance, Abt. 38.
[263]) Nach ebendas., Abt. 8.

Digitized by Google

Fig. 214.



Portal am Rathaus zu Zerbst[259]).

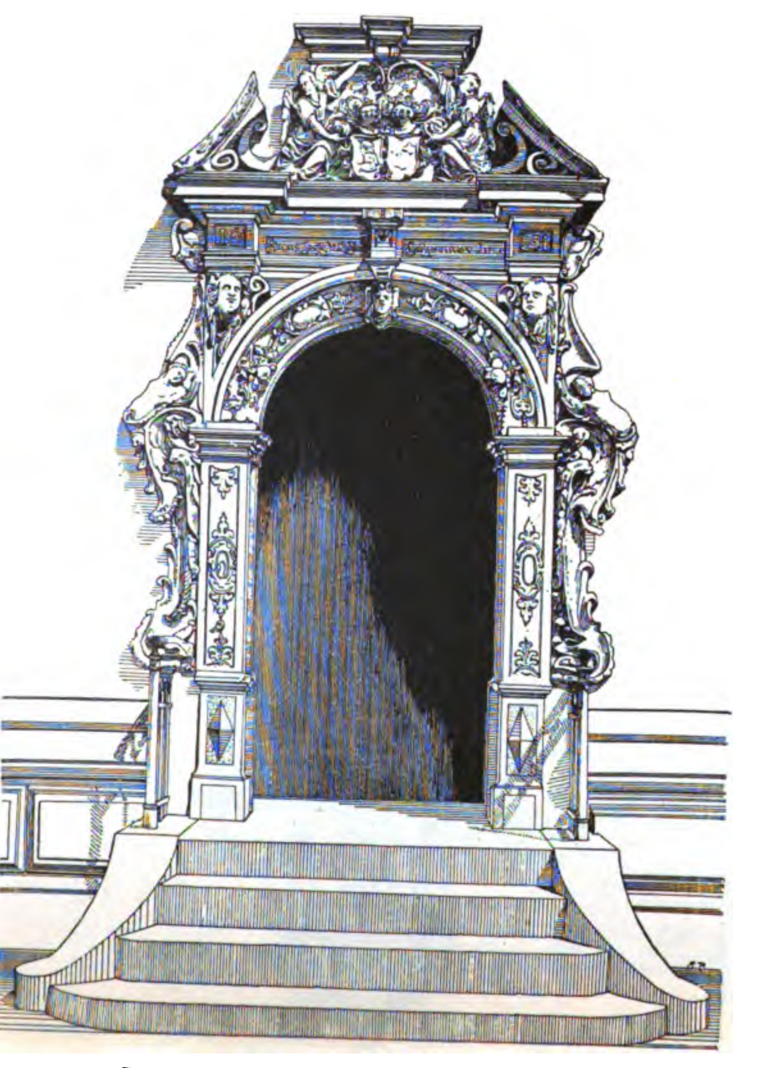
Fig. 215.



Portal zu Jauer[258]).

Digitized by Google

Fig. 216.



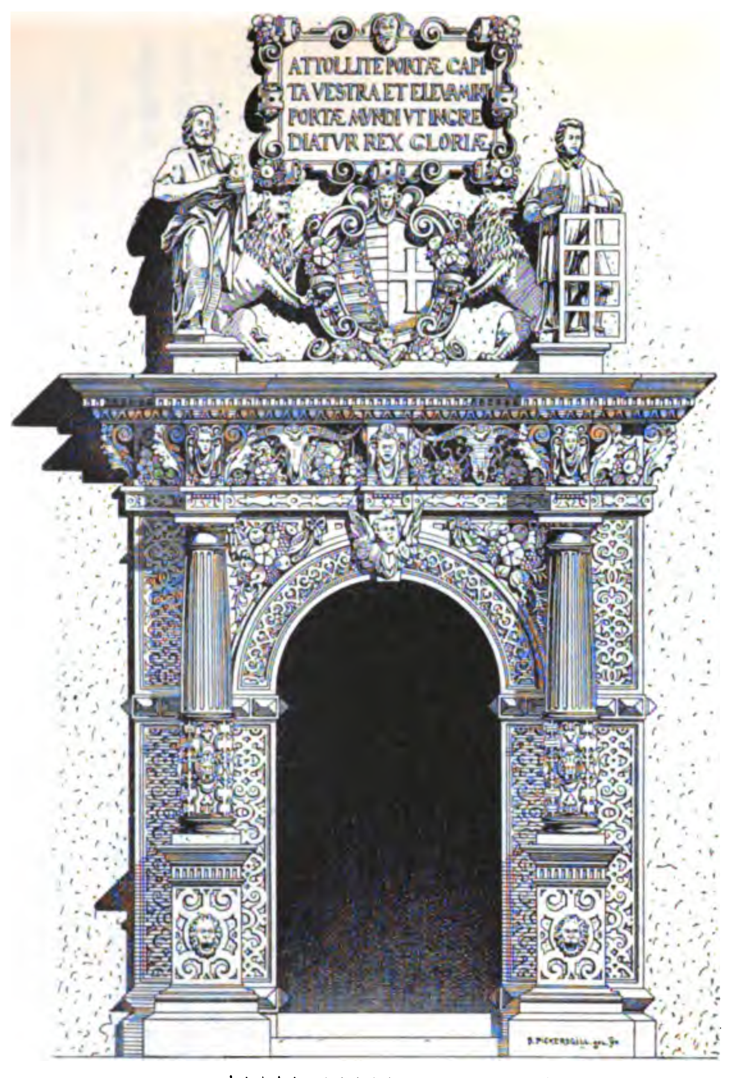
Portal am *Ribbeck*'schen Hause zu Berlin[258]).

Fig. 217.

Südwest-Portal am Schloſs zu Aschaffenburg[258]).

Digitized by Google

Fig. 218.



Portal am Schlofs zu Merseburg[263]).

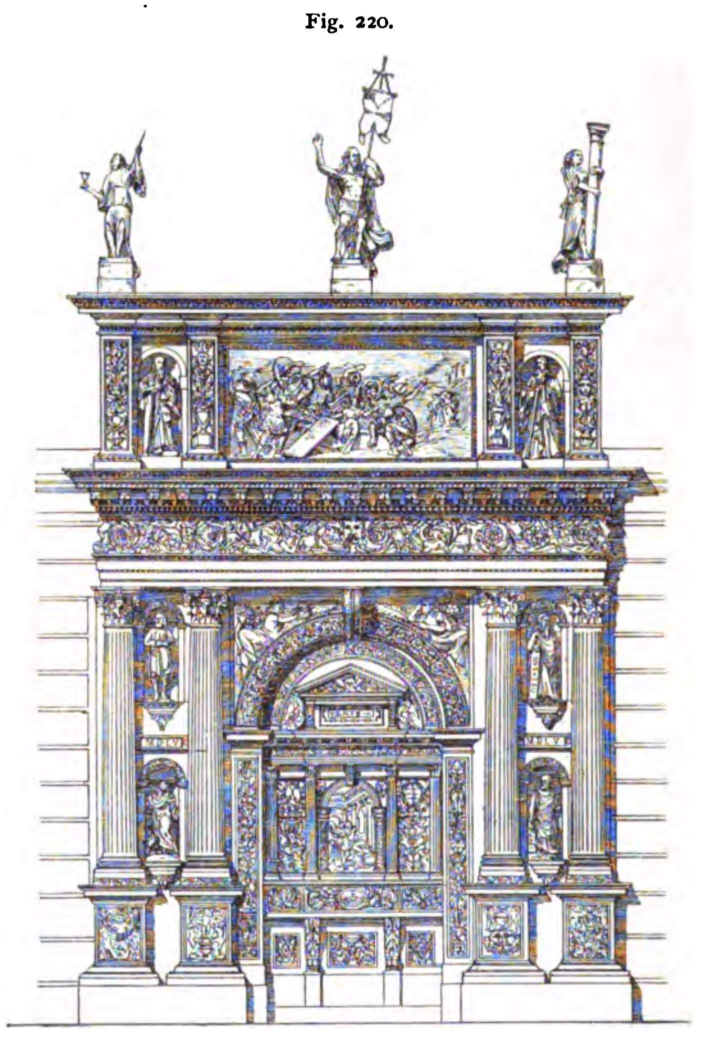
Fig. 219.

Portal an der *Marien*-Kirche zu Wolfenbüttel[261]).

auf hohen Postamenten tragen das Gesimse, alles reich und geschmackvoll, im Sinne des beginnenden Barock auf kräftige Wirkung gearbeitet.

Einer noch vorgeschritteneren Stufe gehört das Portal der *Marien*-Kirche in Wolfenbüttel (Fig. 219[264]) an; die Säulen sind vor Nischen gestellt; das Gesimse ist verkröpft; aber bei allem Ausgehen auf starke Wirkungen sind die Grundlinien der Komposition klar und fest. Höheres architektonisches Gefühl

Fig. 220.



Portal an der ehemaligen Schloſskapelle zu Dresden[265]).

spricht aus dem Portal der ehemaligen Schloſskapelle in Dresden von 1555 (Fig. 220[265]). Komposition und Ausführung sind gleich gut, wohl von Italienern. Besonders reich ist das Portal des *Otto Heinrichs*-Baues zu Heidelberg (Fig. 221[266]). Im architektonischen Sinn nicht eben bedeutend, ist es durch sein kräftiges Relief von groſser Wirkung.

---

[264]) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. 4.

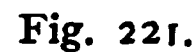
[265]) Nach ebendas., Jahrg. 2.

[266]) Nach: Koch & Seitz, a. a. O.

Digitized by Google

Kleinere Thüren werden zuweilen einfach mit Antepagmenten nach italienischer Weise versehen (Fig. 222[267]), womit man das Portal vom Fürstenhofe in Wismar (Fig. 79, S. 92) vergleiche. In origineller Weise sind diese Motive

Fig. 221.



Portal am *Otto Heinrichs*-Bau des Heidelberger Schlosses[266]).

an den kleineren Thüren des Schlosses Bevern in der Nähe von Hameln umgestaltet.

Die Formenbehandlung des norddeutschen Holzbaues veranschaulicht das Portal des *Hütte*'schen Hauses in Höxter (Fig. 223[268]).

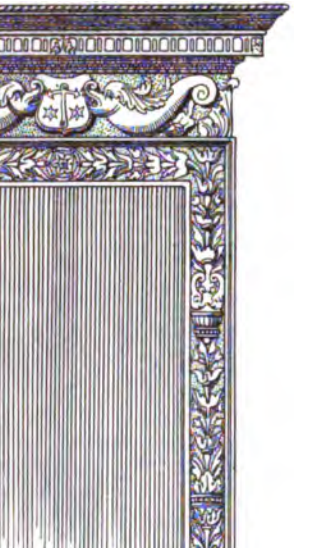
[267]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 53.

[268]) Nach ebendas., Abt. 5.

Digitized by Google

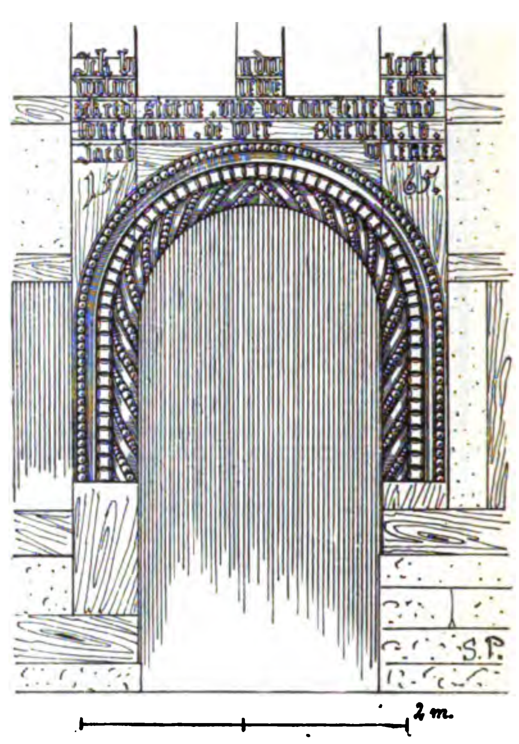
Für Thore, welche Befestigungszwecken dienen, wird die Form der Einfahrt mit Nebenpforte beibehalten. In ihrer architektonischen Gestaltung schliefsen sie sich den gröfseren Portalen von Häusern und Schlössern an. Schöne Beispiele aus früher und mittlerer Zeit finden sich in Tübingen. Dafs später für solche Portale die Rustika beliebt war, ist schon in Art. 105 (S. 188) gesagt.

Fig. 222.



Thürverkleidung am Schlofs zu Löwenberg[267]).

Fig. 223.



Portal am *Hütte*'schen Haus zu Höxter[268]).

16. Kapitel.

Fenster.

106.
Fenster mit gotischen Formprinzipien.

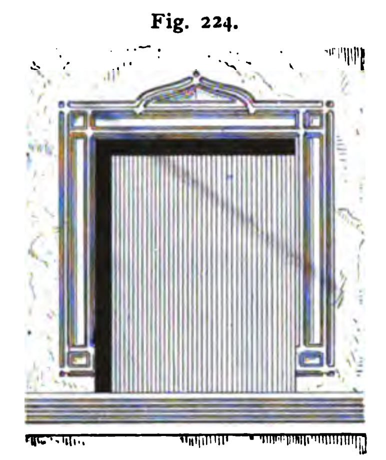
Den Portalen gegenüber bleiben die Fenster stets einfach. Schon ihre Mehrzahl an einer Fassade schliefst eine weitgehende Individualisierung, die an den Portalen nicht nur zulässig, sondern ein Vorzug ist, aus. Die Formen sind vielfach verschieden von der einfachen Maueröffnung bis zu dem nach italienischer Weise mit Verkleidung umgebenen, in einer Pilaster- oder Säulenädikula stehenden Fenster; aber die einfacheren wiegen vor. Übergänge und Kompromisse zwischen der nach gotischer Art in die Mauer eingeschnittenen Profilierung und den vor die Wandfläche vortretenden Verkleidungen finden sich in unendlichen Variationen bis in das XVII. Jahrhundert. Die gotische Profilierung der Leibungen und Kehlen (Fig. 224[269]) wird namentlich in Süddeutschland festgehalten, auch wenn die Profile nicht mehr gotisch sind, treten sie nicht vor, sondern sind in den Mauerkörper eingeschnitten. In Nürnberg kommen

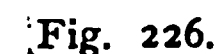
[269]) Nach: Blätter f. Arch.- u. Kunsthdwk., Jahrg. 4.

Digitized by Google

gotische Profile in entarteter Form noch im XVII. Jahrhundert vor. Das Nürnberger Fenster in Fig. 225 ist ganz besonders unschön profiliert; die seitlichen Leibungen sind gerundet, und aus ihnen wächst der mehr oder weniger reich profilierte Segmentbogen heraus. Unten sind die Leibungen durch konsolenartige Bildungen in den rechteckigen Querschnitt übergeführt. An Fenstern,

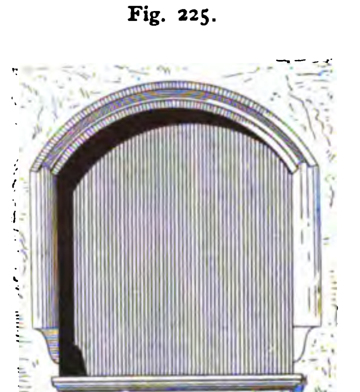
Fig. 224.





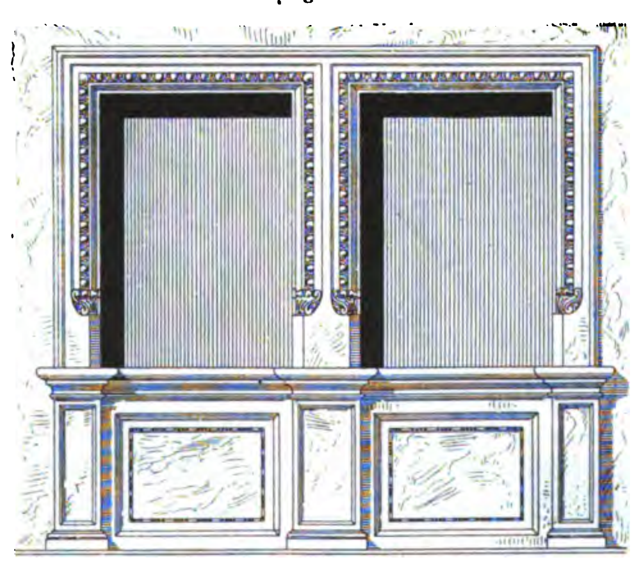
Fenster an der bischöflichen Residenz zu Bamberg [269]).

Fig. 225.



Fenster an einem Wohnhaus zu Nürnberg.

Fig. 226.



Fenster am Gewandhaus zu Braunschweig [270]).

wie in Fig. 226 [270]), springen die äufseren Profile vor, die inneren zurück; gotische und Renaissanceprofile treten hier in Vereinigung. Statt der gotischen Profilierung mit Stab und Kehle wird nicht selten eine einfache Abschrägung der Leibungen angewandt (Fig. 227 [271]); vergl. auch Fig. 23, S. 36).

Auch die niederländische Renaissance hält in der Gestaltung der Fenster

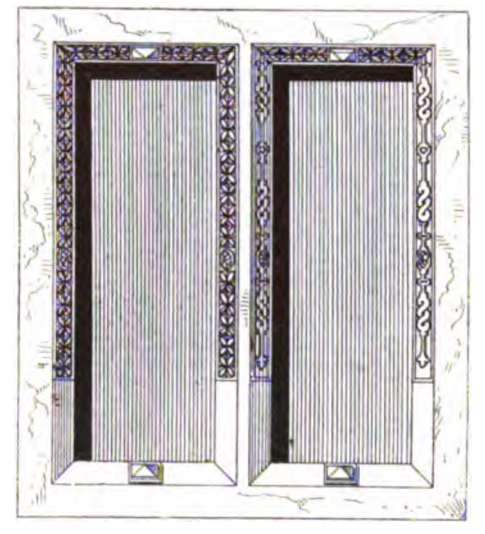
[270]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 29.

[271]) Nach ebendas., Abt. 4.

Digitized by Google

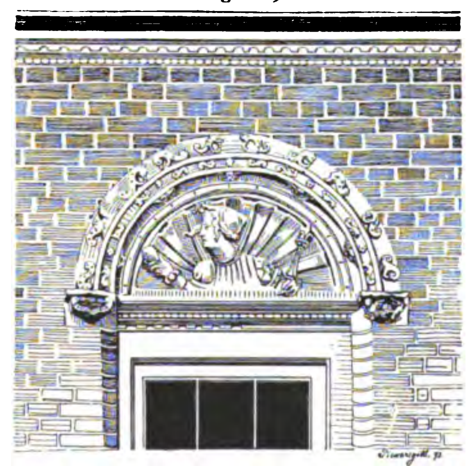
lange an den gotischen Formprinzipien fest. Das niederländische Fenster ist im allgemeinen gröfser als das deutsche. Um allzugrofse Fensterstöcke zu vermeiden, teilt man es durch Steinkreuze (vergl. Fig. 54, S. 69). Zuweilen werden sogar die Fenster zweier Stockwerke zusammengezogen; so am Rathaus zu Emden (siehe Fig. 61, S. 77) und an demjenigen zu Nymwegen. Die Fenster des letzteren

Fig. 227.



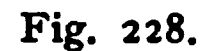
Fenster am Schlofs zu Bevern[271]).

Fig. 229.



Fenster am Hause des *Marten van Rosum* zu Zalt Bommel[272]).

Fig. 228.





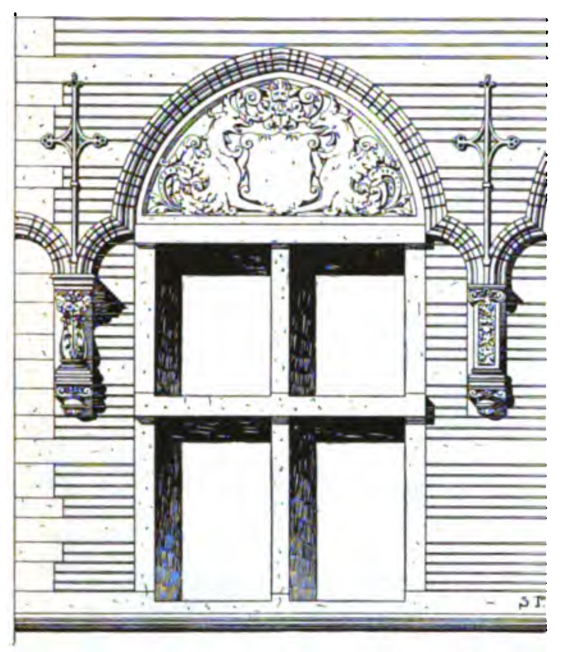
Fenster am Rathaus zu Nymwegen[272]).

(Fig. 228[272]) sind mit Ausnahme der von Konsolen getragenen, schwächlichen Giebelstürze gotisch. Der dreieckige oder halbkreisförmige Sturz mit leichter Umrahmung ist ein beliebtes Motiv der niederländischen Frührenaissance. Das Giebelfeld bleibt entweder glatt, oder es ist mit einem Reliefmedaillon (Fig. 229[272]) oder mit einem frei vortretenden Kopfe geschmückt.

[272]) Nach: Ysendyck, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 230.

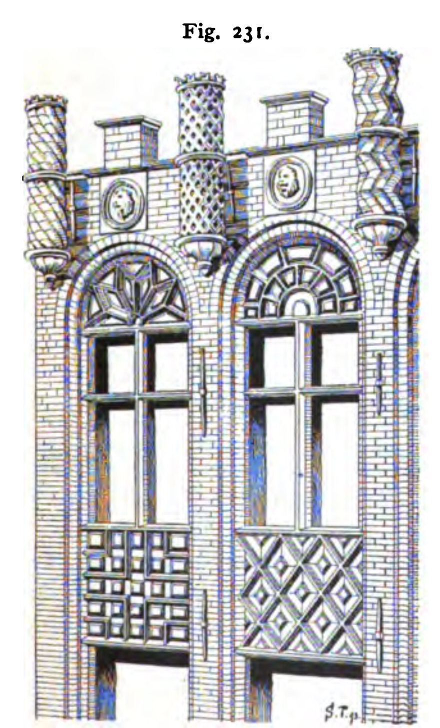


Fenster an einem Hause am Kornmarkt zu Delft[272].

Ein anderes, gotisches Motiv, das in der Frühzeit nicht selten vorkommt, ist eine auf vorgekragten Pilastern oder Pfeilern ruhende Blendarkatur, die den oberen Teil der Fenster umgiebt (Fig. 230[272]). Beispiele dieser Form finden sich in Delft, Nymwegen, Dordrecht und anderwärts. Sehr eigenartig sind die geometrischen Muster einer Terrakottafassade in Brügge von 1564 (Fig. 231[272]). Dafs die niederländischen Fensterformen auch in Niederdeutschland vorkommen, bedarf kaum der Erwähnung. In monumentaler Steigerung finden wir sie im Erdgeschofs des *Otto Heinrichs*- und des *Friedrichs*-Baues in Heidelberg. Das Gotische ist hier ganz überwunden (Fig. 232[273]).

An den Fenstern der gotischen Kirchen des XVI. Jahrhundertes wird auch das Mafswerk beibehalten. Diese späten Mafswerke, wie sie an der Universitätskirche in Würzburg, in Dettelbach, Köln und sonst vorkommen, sind fast ausnahmslos schwach. Höchst originell hat *Paul Franke* die Mafswerke der *Marien*-Kirche in Wolfenbüttel (Fig. 233[274]) seinem Barockstil angepafst. Die Bogenfüllungen der Fenster der Universität zu Helmstedt (Fig. 234[275]), gleichfalls von *Franke*, sind kaum mehr als Mafswerk zu bezeichnen.

Fig. 231.



Fenster an einem Hause im *Vieux Bourg* zu Brügge[272].

Bei den Fenstern des Kanzleigebäudes zu Konstanz (Fig. 235[276]) möchte man an ein Zurückgreifen auf romanische Motive denken; ob ein solches wirklich stattgehabt hat oder ob wir es mit einer freien Erfindung des XVI. Jahrhundertes zu thun haben, wird sich allerdings nicht erweisen lassen. Gleichviel woher das schöne Motiv genommen ist, es ist ganz dem Geiste der deutschen Renaissance angepafst.

107.
Fenster mit vorgesetzter Umrahmung.

Neben den Fenstern, welche mittelalterliche Motive festhalten oder aus solchen entwickelt sind, kommen schon früh solche vor, bei denen das Fenster senkrecht in die Mauer

273) Nach: Koch & Seitz, a. a O.

274) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. 6.

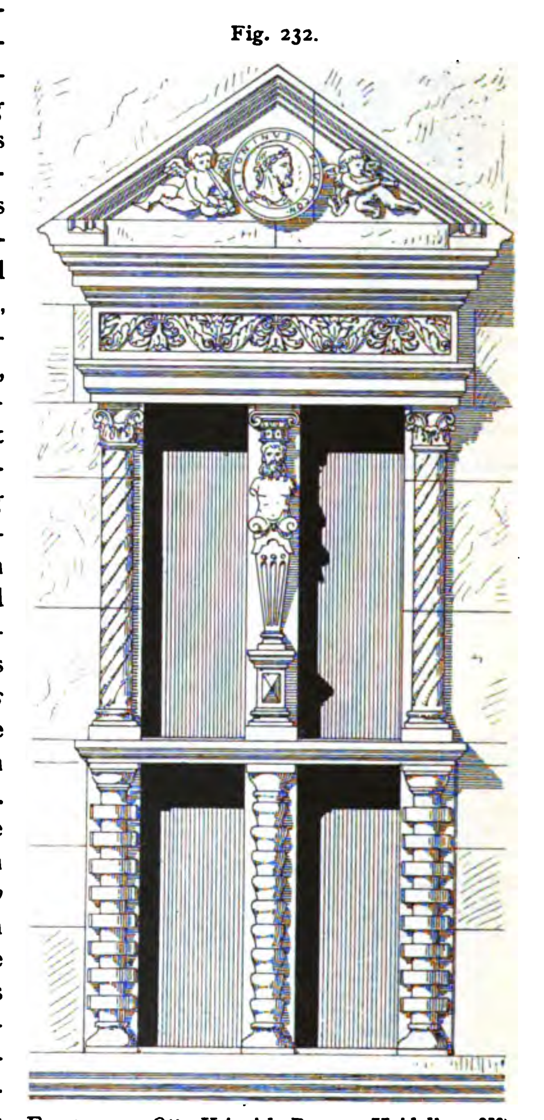
275) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 32.

276) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

eingeschnitten und nach antiker Weise mit einem Antepagment, einer vorgesetzten Umrahmung umgeben ist. Diese klassischen Profile sind in der sächsisch-schlesischen Schule sehr verbreitet (Fig. 236[277]). Eine provinzielle Besonderheit der Schule ist das Umbiegen der Profile im unteren Viertel des Fensters. Man war von der Spätgotik her gewohnt, die Profile nicht ganz herabzuführen. In Süddeutschland dagegen kommen schon früh Fensterverkleidungen vor, bei welchen die Verkleidungsprofile ungebrochen bis zum unteren Ende des Fensters herabgeführt sind. Zur einfachen Verkleidung kommen bekrönende Gesimse, sei es in der Weise, dafs einige Profile unmittelbar über ihr vorspringen, sei es dafs sie durch einen Fries von ihr getrennt sind. Über dem Gesimse sind zuweilen leichte Aufsätze angeordnet, so an einem Erker des *Maximilians*-Museums in Augsburg. Giebelstürze, im Dreieck oder im Segment geschlossen, finden erst in der Spätzeit gröfsere Verbreitung. Fenster, wie diejenigen des Rathauses zu Nürnberg (Fig. 237[278]), sind unmittelbare Nachahmungen italienischer Vorbilder; in ihrer sorgfältigen Profilierung und ihrem kräftigen Relief lassen sie *Palladio*'s Schule nicht verkennen. Ähnliches finden wir an den Bauten des *Elias Holl* in Augsburg; es ist nicht deutsche Renaissance im engeren Sinn. Nun hatte man schon im Laufe des XVI. Jahrhundertes in Italien begonnen, die Spitzen der Giebelstürze von Portalen und Fenstern auszuschneiden. *Galeazzo Alessi* wendet das Motiv an; ob er sein Erfinder ist, weifs ich nicht; die Frage ist auch hier nicht von Belang. Das Motiv wird fertig von Italien übernommen; es entsprach der deutschen Vorliebe für das Irrationelle. Solche Fenster kommen im beginnenden Barock Südwestdeutschlands nicht selten vor (Fig. 238[279]). Aber der reine Umrifs des klassischen Renaissancefensters war damit noch nicht zur Genüge verwischt; man brachte auch an den Seiten der Verkleidungen vorspringende Ornamente an (Fig. 238). Wir werden der analogen Erscheinung an Grabmälern und Altären begegnen.

Fig. 232.



Fenster am *Otto Heinrichs*-Bau zu Heidelberg[278]).

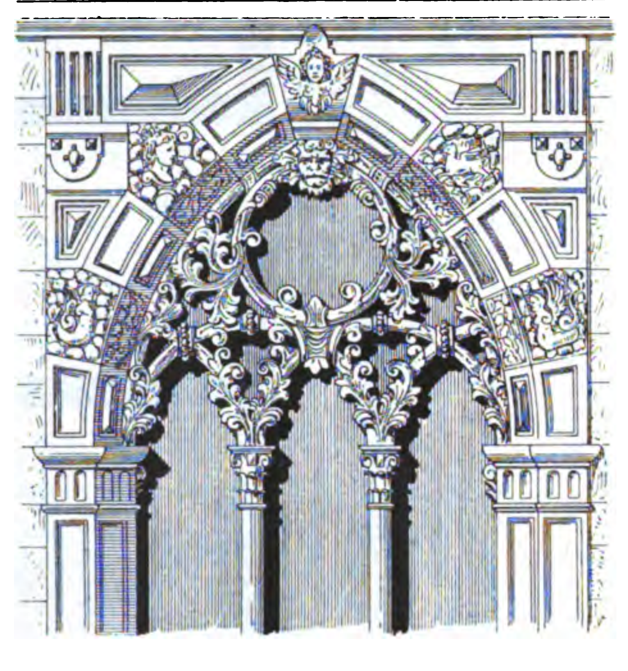
[277]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 11.

[278]) Nach: MUMMENHOF, a. a. O.

[279]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 39.

Digitized by Google

Fig. 233.



Fenster an der *Marien*-Kirche zu Wolfenbüttel[274]).

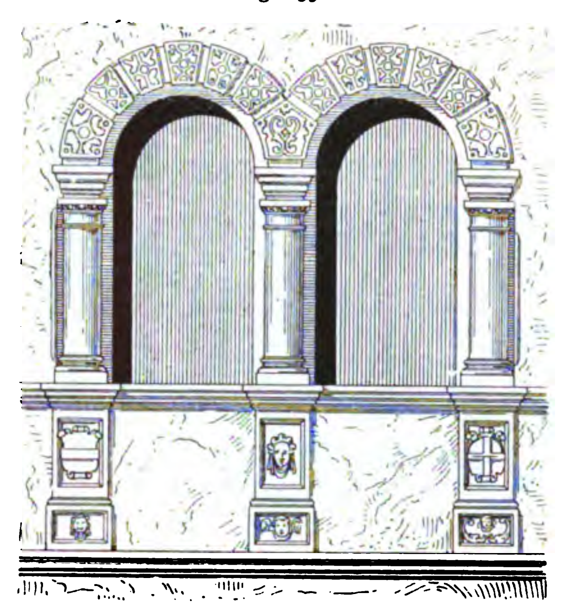
Fig. 234.

S.P.

Fenster an der Universität zu Helmstedt[275]).

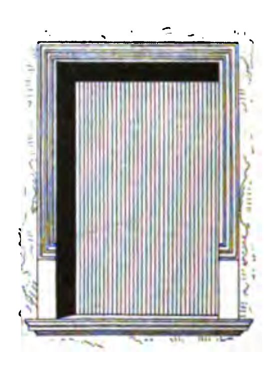
Digitized by Google

Fig. 235.



Fenster im Hof des Kanzleigebäudes zu Konstanz[276].

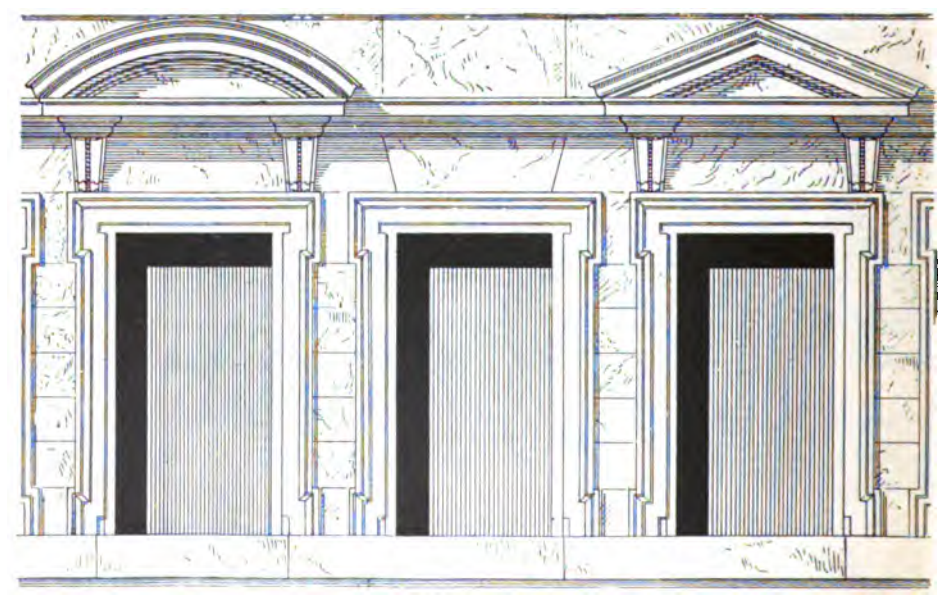
Fig. 236.



Fenster an einem Hause zu Brieg[277].

Von Italien übernommen ist auch die Umrahmung der Fenster mit Bossenquadern (Fig. 239), sowie das Einfügen von Quadern als Schlufssteinen in die Profile der Verkleidung (vergl. Fig. 105, S. 122), dann auch das Einstellen der Fenster in eine Pilaster- oder Säulenädikula. Die ersteren Motive finden in Deutschland erst in der Spätzeit Aufnahme, das letztere schon in der Frührenaissance; es wird deshalb auch im Sinn dieser Epoche umgebildet. Ein schönes Beispiel bietet das Leinwandhaus in Breslau (Fig. 240[280]). Fenster von

Fig. 237.

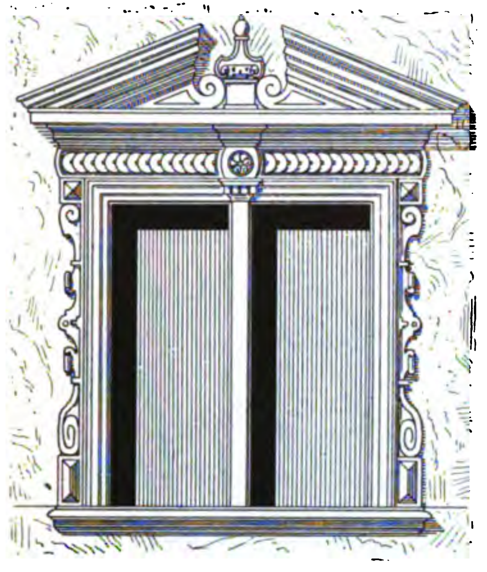


Fenstergruppe am Rathaus zu Nürnberg[278].

[280]) Nach ebendas., Abt. 53.

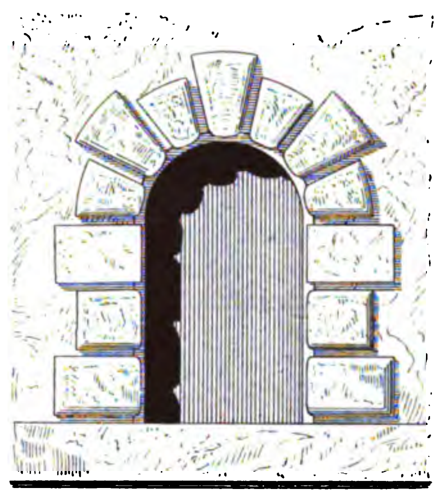
Digitized by Google

Fig. 238.



Fenster am Rathaus zu Gernsbach[279]).

Fig. 239.



Fenster an der *Tucher*'schen Brauerei zu Nürnberg.

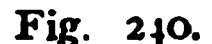
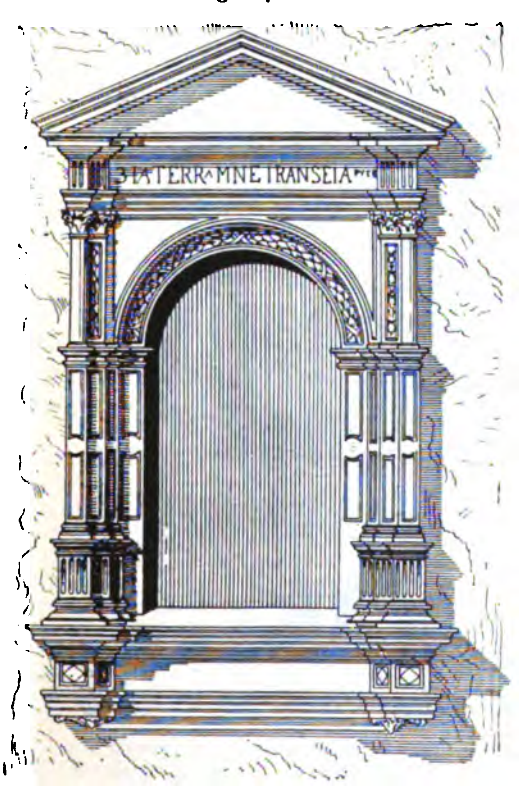


Fig. 240.



Fenster am Leinwandhaus zu Breslau[280]).

so reicher Anlage rücken wieder in die Reihe der Schmuckstücke; sie werden nicht reihenweise angeordnet, sondern stehen einzeln.

108. Gruppierte Fenster.

Dafs sich die deutsche Renaissance, wo sie das Schema der Ordnungen verläfst, an eine gleichmäfsige Verteilung der Fensterachsen nicht bindet, habe ich schon in Art. 98, S. 169) bemerkt. Sie liebt es, die Fenster zu gruppieren. Diese Neigung führt dazu, zwei oder mehr Fenster unmittelbar aneinander zu rücken. Ich verweise hierfür auf Fig. 226 (S. 195), 227 (S. 196) u. 235 (S. 200), bei welchen die Vereinigung durch die gemeinsame Umrahmung oder durch die gemeinsame Zwischenstütze bewirkt wird. Zuweilen wird die Einheit nur durch ein Gesimse über den zusammengerückten Fenstern hergestellt. In sehr origineller Weise waren am Lusthause zu Stuttgart je zwei Fenster mit einem darüberstehenden Rundfenster zu einer festgeschlossenen Gruppe vereinigt.

Digitized by Google

17. Kapitel.

Erker, Giebel und Belebung der Dächer.

109.
Erker.

Eines der wichtigsten Motive zum Schmuck und zur Belebung der Fassaden war der Erker. Seine künstlerische Bedeutung war schon in der Spätgotik erkannt worden; gröfsere Verbreitung fand er erst in der Renaissance. Seine Wirkung ist fast ausnahmslos eine mehr malerische, als architektonische; er hat keine feste Stellung, sondern wird an beliebiger Stelle der Fassaden oder auch an den Ecken angebracht. Der Erker geht entweder als vorspringender Gebäudeteil von unten auf (Auslucht, Fig. 241 [281]), eine in Niederdeutschland verbreitete, in Oberdeutschland seltene Form, oder er beginnt erst in einem der Obergeschosse. In diesem Falle ist er entweder von Säulen oder Pfeilern unterstützt (Fig. 242 [282]) oder ausgekragt. Die Auskragung ist in der Frühzeit entweder als konkave Fläche gestaltet und nach Art eines Netzgewölbes mit Rippen besetzt (Fig. 243 [283]), oder sie setzt sich aus verschiedenen Profilen zusammen (Fig. 244 [284]). Zuweilen wird auch der ganze Erker von Konsolen getragen (Fig. 245 [285]).

Die Erker treten aus der Fläche der Fassaden entweder als Rechtecke oder als Teile von Polygonen, gewöhnlich drei Seiten des Achtecks, vor; die

Fig. 241.



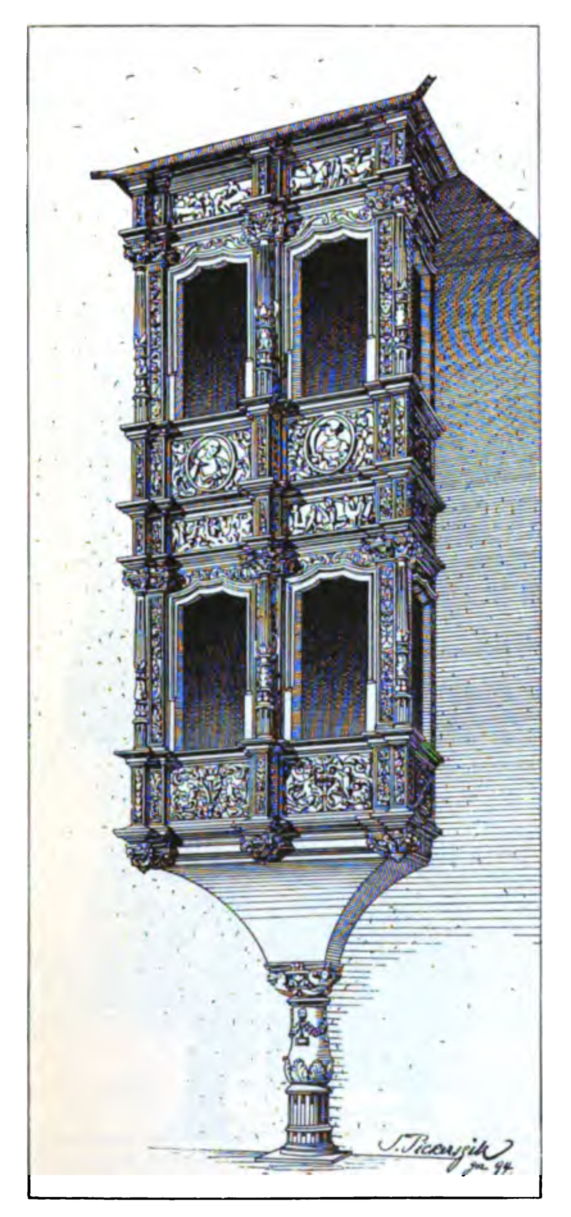
Erker (Auslucht) an einem Hause zu Hameln [281]).

[281]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 12.
[282]) Nach ebendas., Abt. 51.
[283]) Nach: LAMBERT & STAHL, a. a. O.
[284]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 44.
[285]) Nach: FRITSCH, a. a. O.

Digitized by Google

Eckerker sind rund oder polygon (vergl. Fig. 38, S. 50), oder sie haben die Grundform eines über Ecke gestellten Rechteckes. Ihre formale Behandlung ist fast immer reich; sie gelten als Schmuckstücke und werden demgemäfs gestaltet. Auch an ungegliederten Fassaden werden am Erker Brüstung, Fensterwand mit

Fig. 242.



Erker am Schlofs zu Hartenfels[282]).

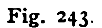
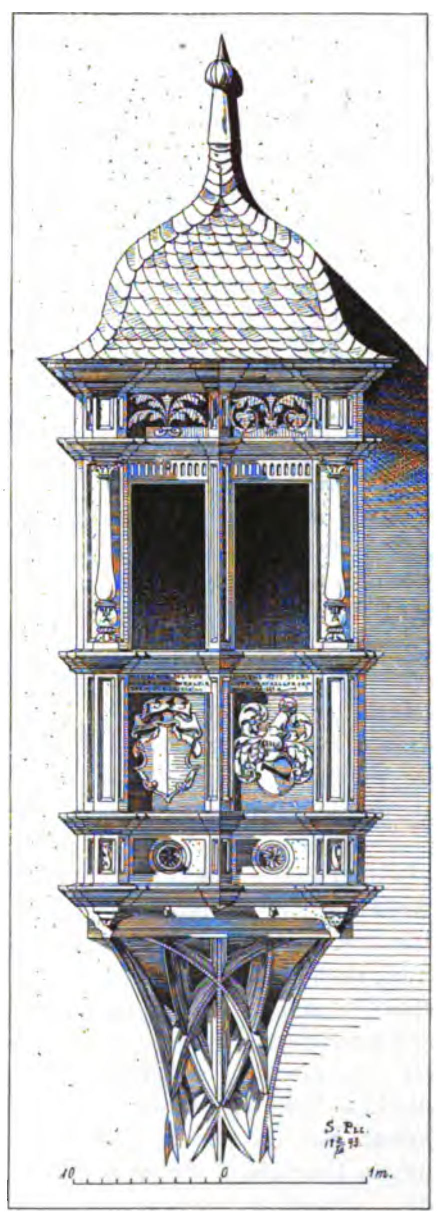


Fig. 243.



Erker am Rathaus zu Halberstadt[283]).

Säulen oder Pilastern und Gesimse geschieden, und reicher Reliefschmuck belebt die Flächen. Fig. 241 bis 245 mögen das Gesagte illustrieren; sie repräsentieren verschiedene Perioden der deutschen Renaissance und zeigen, dafs wohl die Einzelformen wechseln, die Grundzüge der Komposition aber stets gleich bleiben.

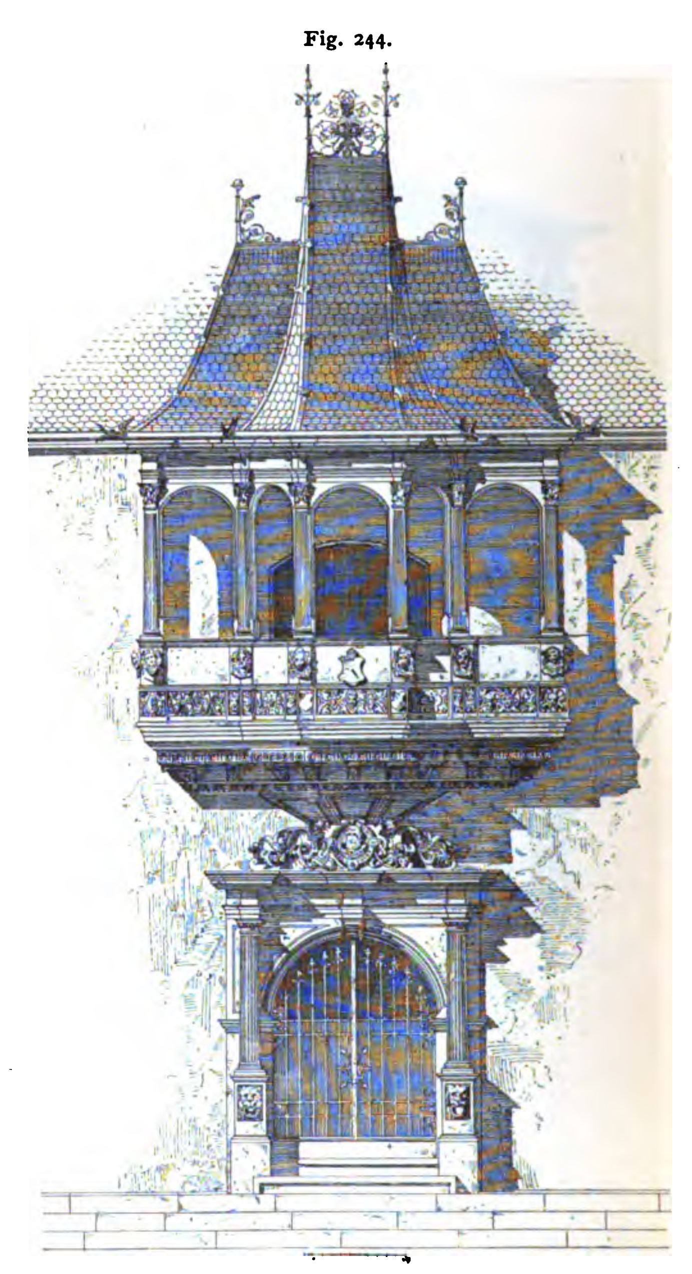
Digitized by Google

110. Treppentürme.

Hier sind die vortretenden Treppentürme anzuschliefsen. Die schönsten gehören der sächsischen Schule an, diejenigen der Schlösser zu Dresden (Fig. 21, S. 34) und Torgau (Fig. 246[286]). Letzterer ist der grofsartigste; er erhebt sich über einem rechteckigen Unterbau, zu dem von beiden Seiten Freitreppen hinanführen. Zwischen hohen Pfeilern windet sich die Treppe empor. In der ganzen Anordnung ist ein Zug von freier Gröfse, wie er in der deutschen Renaissance selten erreicht worden ist. Die Treppentürme des Schlosses zu Dresden kommen demjenigen zu Torgau nicht gleich, sind aber ebenfalls sehr gut komponiert.

Das Motiv des über einem rechteckigen Unterbau aufsteigenden Treppenturmes kehrt vereinfacht am Rathaus zu Altenburg (Fig. 40, S. 52) wieder; der Turm ist hier hoch geführt. Der aus dem gleichen Motiv entwickelte Turm des Rathauses zu Schweinfurt ist kein Treppenturm; dagegen hat dasjenige zu Rothenburg einen solchen.

Fig. 244.



Erker am Polizeigebäude zu Kolmar[281]).

111. Giebel.

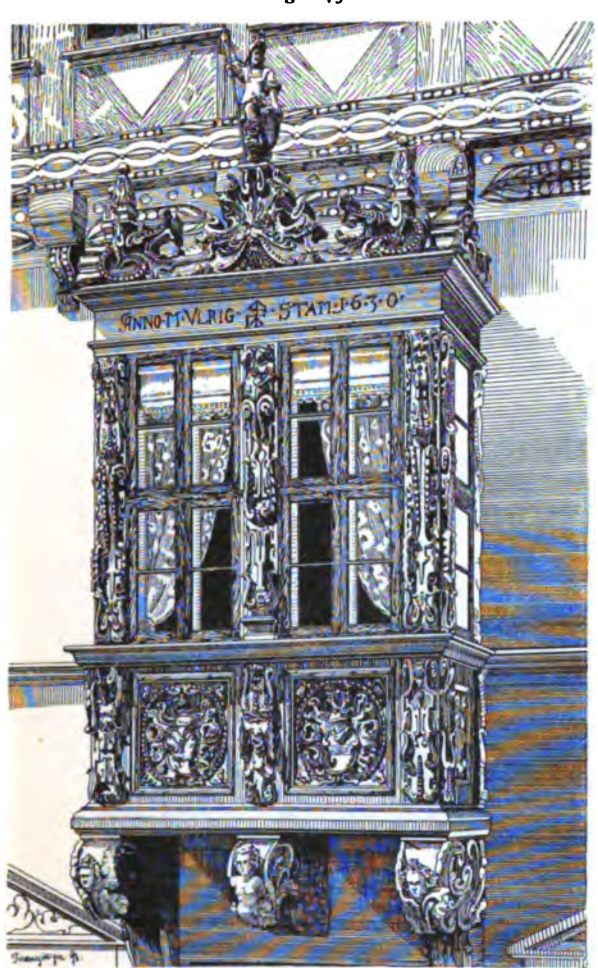
Höhere Bedeutung als dem Erker kommt, sowohl für das einzelne Gebäude wie für das Strafsenbild, dem Giebel zu. Der einer steilen Dachneigung entsprechende Giebel ist ein nordisches Gebilde; die klassische Renaissance kennt nur das flach geneigte Fastigium. Im Norden, sowohl in Frankreich wie in Deutschland, gehört er schon dem Mittelalter an, findet aber in der Renaissance seine reichste Ausbildung. Die deutsche Renaissance teilt mit der französischen die Neigung, den architektonischen Schmuck des Hauses gegen oben zu steigern, ja zuweilen erst am Dach be-

[286]) Nach: LÜBKE, a. a. O.

Digitized by Google

ginnen zu lassen, und diese Neigung kann sich am Giebel in reichem Maſse bethätigen. Ist der Giebel nicht der Straſse zugekehrt, so sucht man in Dacherkern und Zwerchhäusern Ersatz. Die Erscheinung dieser kleineren Bauteile wird gleichfalls durch die Formen ihrer Giebel bestimmt. Giebel und Zwerchhäuser bedingen zum groſsen Teile die malerisch phantastische Wirkung der deutschen Renaissancebauten. Die vielfachen Analogien beider mögen eine gemeinsame Behandlung rechtfertigen.

Fig. 245.



Erker an einem Hause in der Verdenstraſse zu Braunschweig[286]).

Vom Mittelalter übernimmt die Renaissance zwei Formen der Giebel: denjenigen, dessen Linie der Dachneigung folgt, und den treppenförmig ansteigenden. Bei ersterem ist die gerade Neigungslinie häufig durch Fialen unterbrochen.

Die in schräger Neigung geradlinig ansteigenden Giebel fehlen natürlich in der Renaissance nicht; man vermeidet sie aber gern und ersetzt die Geraden durch einfachere oder kompliziertere Kurven (Fig. 247[287]).

War die gerade Giebellinie einmal verlassen, so war der Phantasie die Bahn frei gegeben, zu immer reicheren und willkürlicheren Formen fortzuschreiten. Selbst der Holzbau folgt darin zuweilen dem Zeitgeschmack (vergl. Fig. 155, 156 [S. 161] u. 158 [S. 163]). Am fruchtbarsten in kuriosen Erfindungen sind die Niederländer; allein es hat kein Interesse, hier auf einzelnes einzugehen; denn all diese Gebilde haben etwas spielendes und entbehren der architektonischen Gröſse. Ihren Schwulst und ihre gesuchte Zierlichkeit mögen Fig. 248[288]) u. 249[289]) veranschaulichen. Die Einwirkungen der Niederlande sind im norddeutschen Binnenlande stark und sehr verbreitet (vergl. Fig. 63 bis 66 [S. 79 bis 82] u. a.).

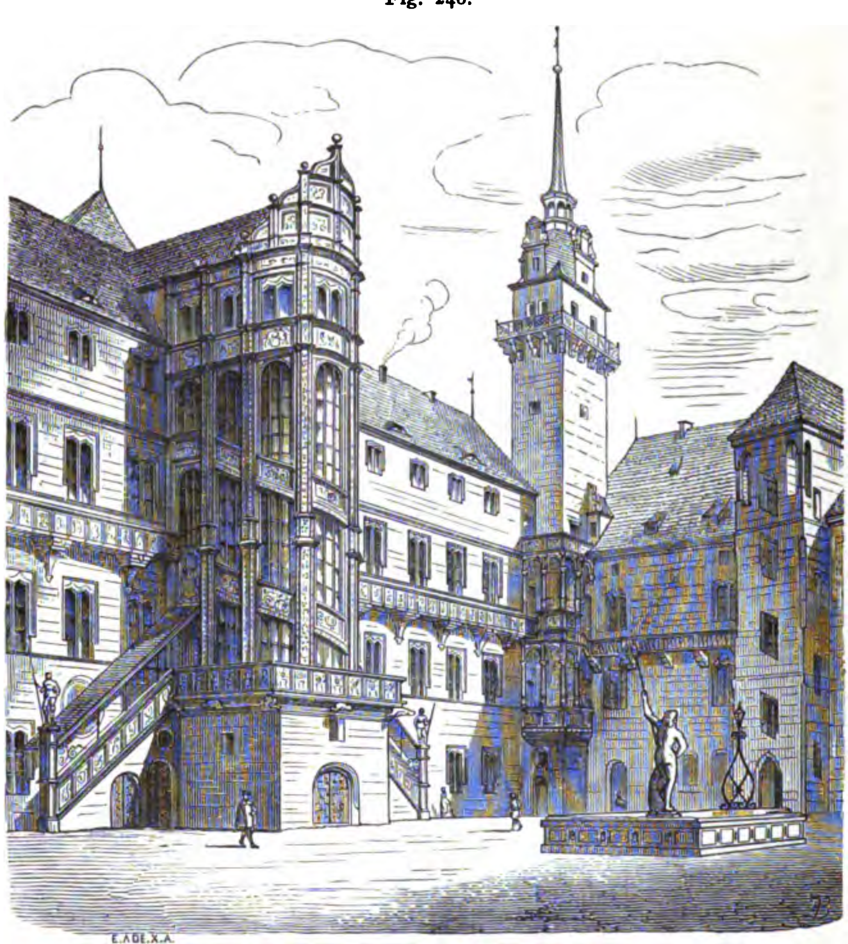
Die Formen der oberdeutschen Giebel sind maſsvoller. Auch der Fialengiebel kommt in seiner einfachen Form kaum mehr vor. Das *Tucher*-Haus

[287]) Nach: Koch & Seitz, a. a. O.
[288]) Nach: Ewerbeck, a. a. O.
[289]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 38.

Digitized by Google

in Nürnberg (Fig. 26, S. 38), gehört der frühesten Zeit an. Man begnügte sich nicht mit der Belebung durch Fialen, sondern gab auch der Giebellinie einen bewegteren Umrifs; am *Topler*-Hause in Nürnberg (Fig. 250[290]) ist dies in sehr naiver Weise geschehen. In anderen Fällen tritt zu der Vertikalteilung durch Fialen eine horizontale durch Gesimse; nur die freien Winkel zwischen Fialen und Gesimsen werden durch Voluten oder ähnliche Gebilde ausgebildet (vergl. Fig. 38 u. 39, S. 50 u. 51). Die schräg ansteigende Linie ist

Fig. 246.



Hof des Schlosses zu Torgau[280]).

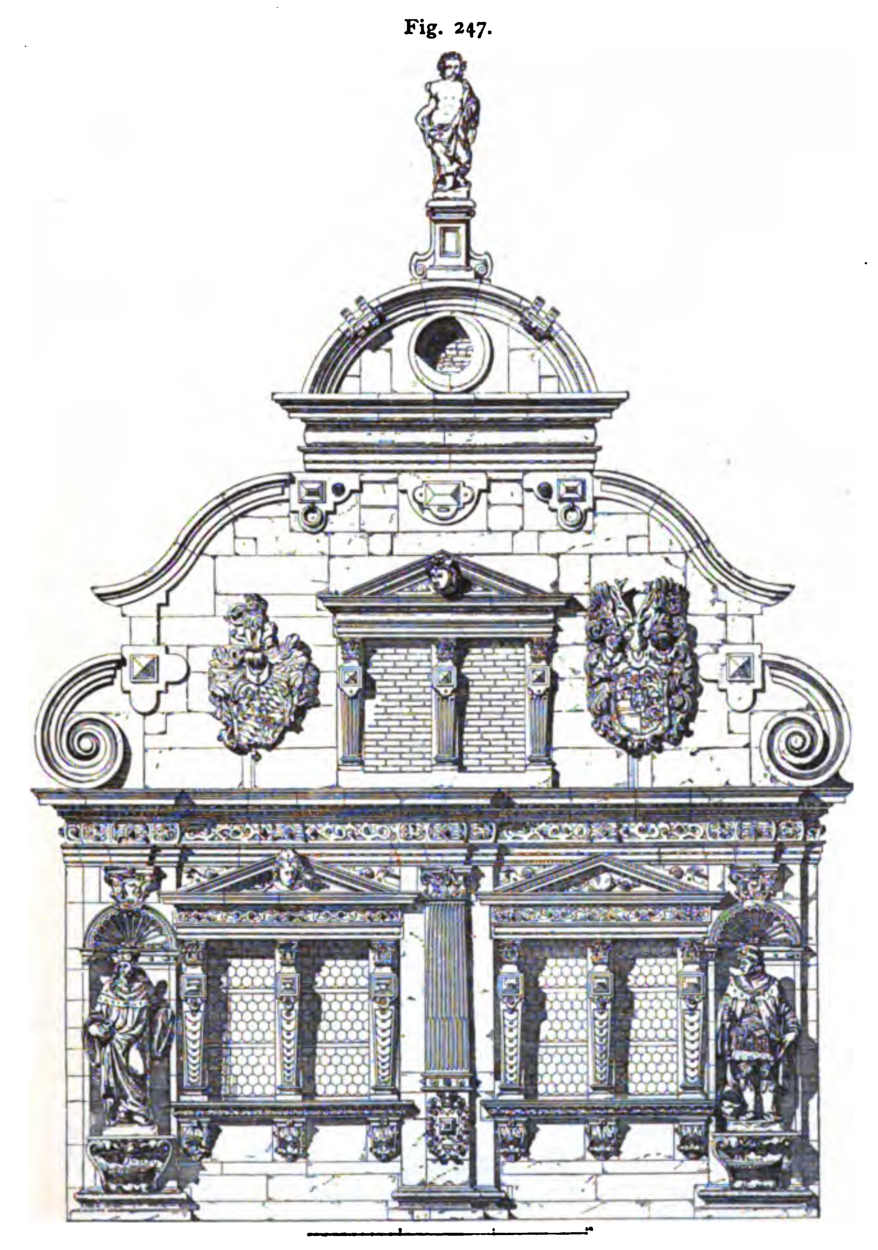
hier verschwunden, und die Komposition nähert sich der aus dem Treppengiebel hervorgegangenen. Der Treppengiebel kommt in der niederländischen Renaissance häufig vor (vergl. Fig. 50 u. 57, S. 65 u. 72); im Gebiete der deutschen ist er selten (Fig. 80, S. 93). Der harte Umrifs mufste auch hier gemildert werden, um dem dekorativen Sinn der Zeit zu entsprechen. Die aus dem Treppengiebel entwickelten Giebelformen haben aber vor den aus dem geradlinigen abgeleiteten eine festere architektonische Grundlage voraus, die eben in den Stufen gegeben ist. Man gestaltete die Treppengiebel flüssiger, indem man jeder Stufe eine

[290]) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk.

Digitized by Google

Bekrönung gab, oder indem man die einspringenden Winkel durch vermittelnde Glieder ausfüllte. Giebel der ersteren Art (siehe Fig. 67, S. 83) sind in Niedersachsen und Westfalen verbreitet; sie gehören der Frührenaissance an. Die Abschlüsse der Stufen sind halbkreisförmig; ihr Rücken ist gewöhnlich mit

Fig. 247.



Giebel am *Friedrichs*-Bau des Schlosses zu Heidelberg[287]).

drei Kugeln besetzt. Das Motiv ist ansprechend, war aber weiterer Entwickelung nicht fähig und mufste stets einfach bleiben. Auch die zweite Art geht von einfachen Anfängen aus, entwickelt sich aber zum üppigsten Reichtum. Mit dem Ausfüllen einspringender Winkel durch Voluten war man in Italien und Frankreich vorangegangen: *Sta. Maria novella* in Florenz, das Schlofs zu Blois,

Digitized by Google

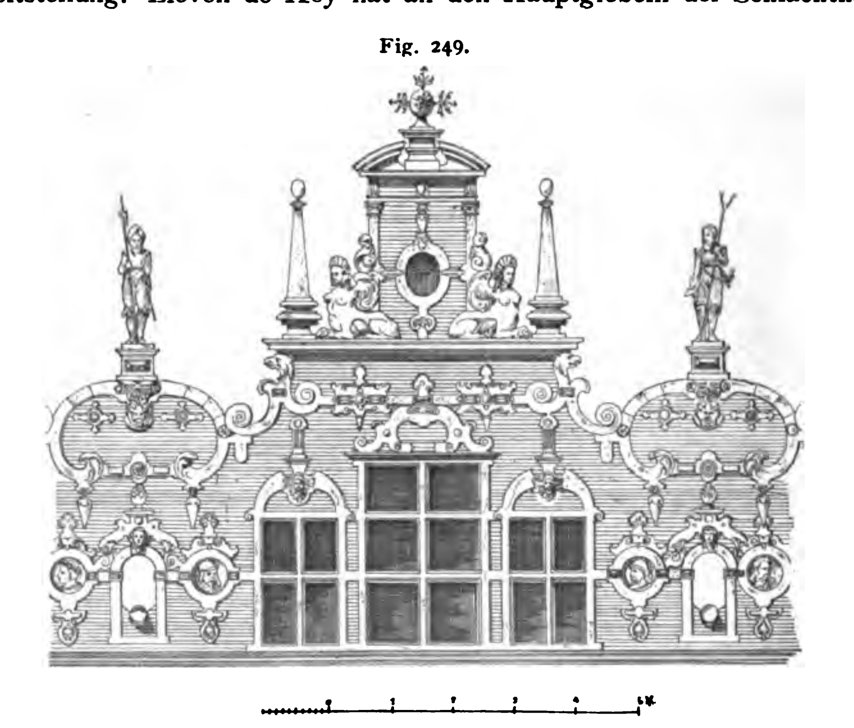
das *Hôtel Ecoville* zu Caen u. a. Die Lukarnen am Hause der *Margaretha von Österreich* in Mecheln (siehe Fig. 5, S. 19) weisen auf französische Vorbilder. Überhaupt ist nicht zu bezweifeln, daſs die Anfänge der Entwickelung in den Niederlanden und in Deutschland auf Anregungen aus Italien und Frankreich zurückgehen; unmittelbare Nachahmungen kommen aber selbst in der Frühzeit kaum vor. Das eben erwähnte Haus in Mecheln ist in dieser Hinsicht eine singuläre Erscheinung. Unabhängig von einander werden da und dort Versuche gemacht; aber die Niederlande sind in bizarren Erfindungen weit fruchtbarer, als Deutschland, und ihr Einfluſs nimmt vom letzten Drittel des XVI. Jahrhundertes an stets zu. Begnügt man sich anfangs, die Winkel der kleinen Stufen auszufüllen, so werden später die Stufen gröſser, als Stockwerke behandelt und durch Gesimse geschieden. Nicht selten werden Pilaster- oder Halbsäulensysteme angeordnet, und die groſsen Stufen werden mit den seltsamsten Gebilden ausgesetzt. Die Winkel, welche die aufsteigenden Mauern der Zwerchhäuser mit dem Dachgesimse bilden, werden nicht selten in ähnlicher Weise ausgefüllt.

Fig. 248.

Kirchbogen zu Nymwegen[288]).

Ich gebe einige Beispiele, von einfacheren zu reicheren Formen fortschreitend, ohne Rücksicht auf ihre Zeitstellung. Lieven de Key hat an den Hauptgiebeln der Schlachthalle zu

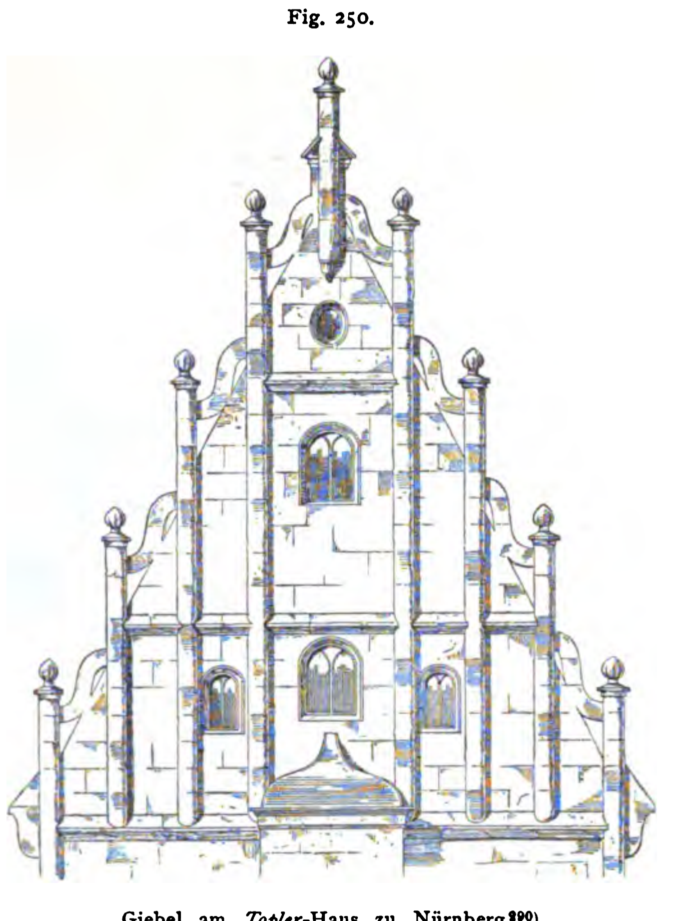
Fig. 249.



Giebel am Zeughaus zu Danzig[289]).

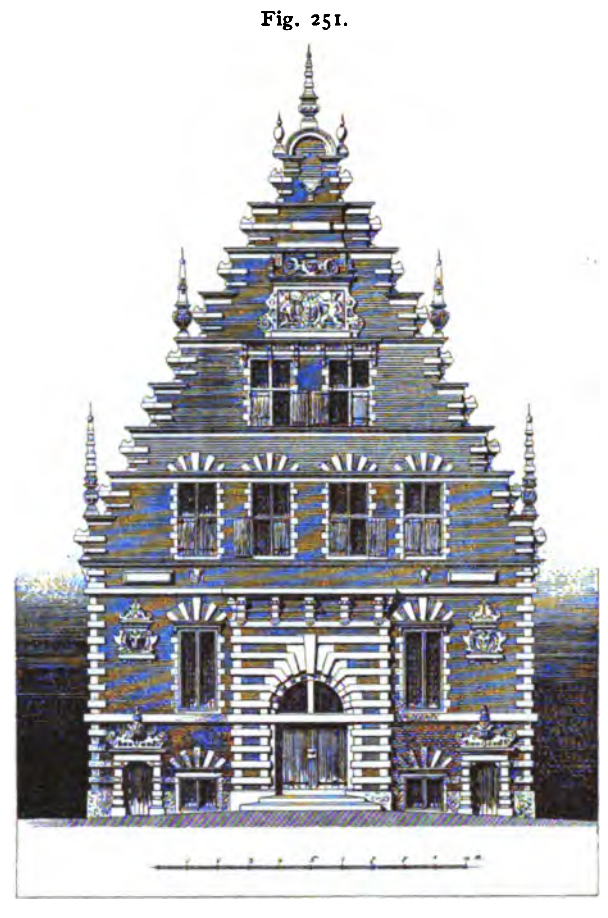
Digitized by Google

Fig. 250.



Giebel am *Topler*-Haus zu Nürnberg[290]).

Fig. 251.



Schlachthalle zu Harlem[291]).

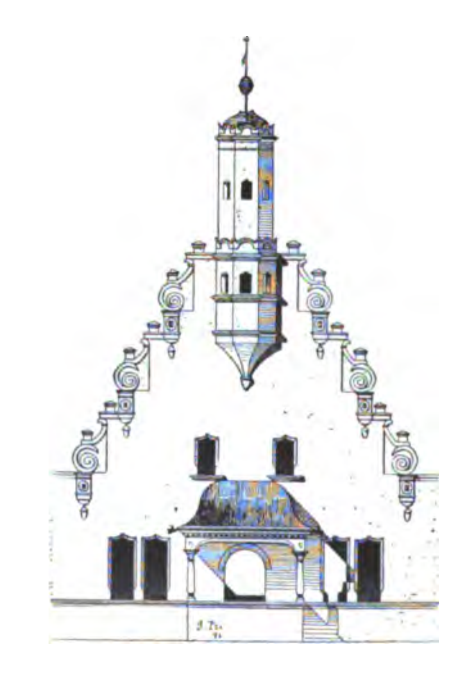
Digitized by Google

Fig. 252.



Giebel an der Abtei zu Gandersheim[202].

Fig. 253.



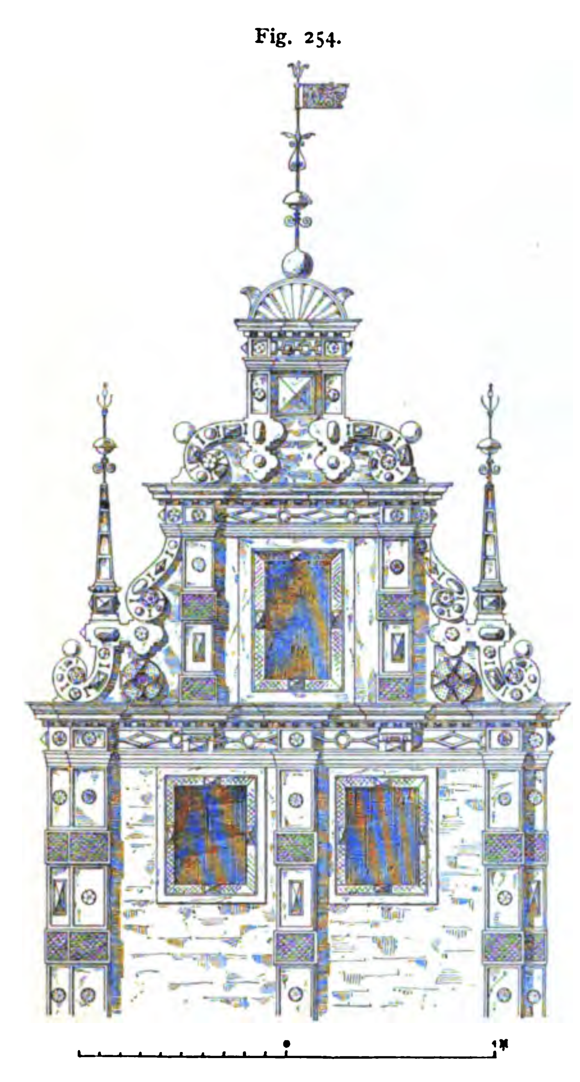
Giebel am Barthelshof zu Leipzig[203].


Digitized by Google

Harlem (Fig. 251[291]) an den senkrechten Seiten der Stufen konsolenartige Vorsprünge angebracht, durch welche der Umrifs belebter wird, aber immer noch hart bleibt. Das Motiv hat wenig Nachahmung gefunden (vergl. Fig. 94, S. 109). Die enorme Bedeutung der Giebel für die Gesamterscheinung eines Gebäudes tritt an der Schlachthalle zu Harlem sehr klar zu Tage.

Folgenreicher, als das Anfügen von Abschlüssen oder Vorsprüngen an eine Seite der Stufen, war das Ausfüllen der Winkel mit Formen, die sich an beide Seiten anlegten. In Niederdeutschland werden hierfür in der Frühzeit Kreissektoren angewandt. Neben diese treten aber sofort auch Voluten (Fig. 252[292]). Die Füllung ist in beiden Fällen ein von der Ecke ausgehendes fächerartiges Ornament. Die kleinen Voluten, welche die Stufen am Giebel des Barthelshofes zu Leipzig (Fig. 253[293]) füllen, gehören wohl nicht der Erbauungszeit an, dürften sich aber an ein älteres Motiv anlehnen. Weiterhin werden die Voluten mit Beschlägeornamenten kombiniert (Fig. 254[294]); Obelisken erheben sich an den Seiten oder über den Brechungspunkten der Kurven; das Ornament, das anfangs nur den Umrifs bezeichnet, füllt schliefslich auch die Flächen (Fig. 255[295]).

Fig. 254.



Giebel am Schlofs zu Bevern[294]).

Bei gröfseren Giebeln werden die Stufen höher und als Geschosse mit Pilastern, Halbsäulen und Gesimsen behandelt. Die füllenden Ornamente bleiben die gleichen (Fig. 256[296]).

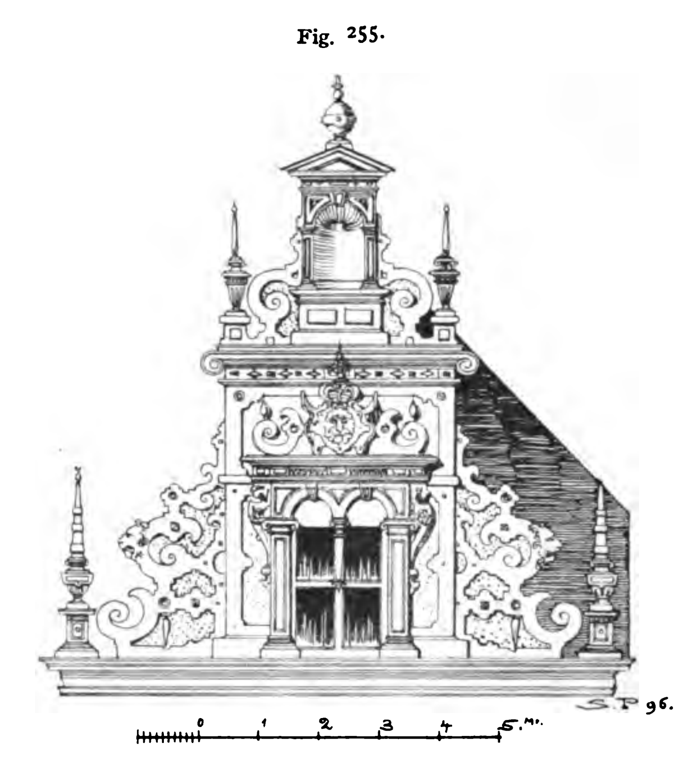
112. Dacherker etc.

Statt durch Zwerchhäuser wird das Dach wohl auch durch Dacherker und kleinere Dachfenster belebt. Besonders reich an Erkern sind die Nürnberger Dächer. Die typische Form ist in Fig. 28 (S. 40) dargestellt (vergl. auch Fig. 91, S. 43). Endlich werden auch die Schornsteine in die künstlerische Gestaltung mit einbezogen.

291) Nach: Ewerbeck, a. a. O.
292) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 30.
293) Nach: Fritsch, a. a. O.
294) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 4.
295) Nach: Ewerbeck, a. a. O.
296) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 26.

Digitized by Google

Fig. 255.



Vom Entwurf für das Rheinlandhaus zu Leiden[205]).

Fig. 256.



Giebel am Schloſs zu Aschaffenburg[206]).

Digitized by Google

18. Kapitel.

Innere Ausstattung der Profanbauten.

113. Allgemeines.

Man darf in den Innenräumen der deutschen Renaissance eine Raumwirkung durch Verhältnisse nicht suchen. Räume, welche schon durch ihre Verhältnisse schön sind, bleiben immer Ausnahmen. Was angestrebt und erreicht wird, ist Behaglichkeit oder Pracht, beides an sich keine ästhetischen Qualitäten. Die formbildende Thätigkeit ist mehr auf das Einzelne als auf das Ganze gerichtet. Diese Schwäche der deutschen Kunst wird durch den engen Zusammenhang zwischen Architektur und Kleinkunst noch gefördert. Eine Folge dieses Zusammengehens ist, dafs die Komposition, wo Höheres angestrebt wird, fast ausnahmslos überladen ist, dafs das Gewicht nicht auf gute Verhältnisse, sondern auf schöne Einzelheiten gelegt wird. Diese sind allerdings oft so reizvoll, dafs sie Ersatz für manche Schwächen des Ganzen bilden. Von den Besuchern der Ratsstube in Lüneburg werden sich die wenigsten bewufst werden, dafs die mit liebevollster Sorgfalt reizvoll durchgebildeten Stützen des Thürsturzes wahre Monstra der Komposition sind.

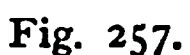
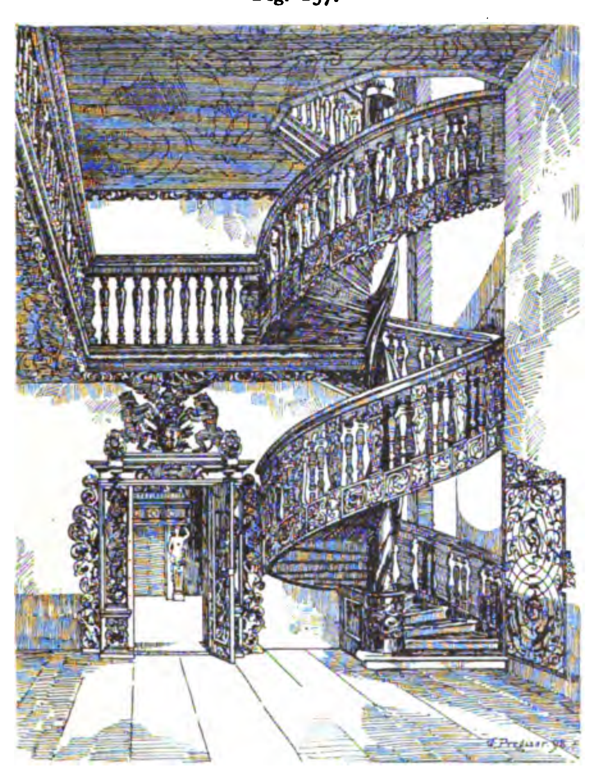


Fig. 257.



Vorplatz im Rathaus zu Danzig[297]).

Doch die Wirkung der Räume hängt nicht allein von Verhältnissen und Formen ab, es kommen als weitere Momente die Lichtführung und die Farbe hinzu, und diese sind meistens gut. Der Lichtführung ist die Gruppierung der Fenster förderlich; grofse, gesammelte Lichtmassen werden den Räumen zugeführt und ergeben wirksame Kontraste. Die farbige Behandlung steht mit dem Material der Ausstattung in Zusammenhang. Die Hauptmaterialien sind Holz und Stuck. Das Holz hat warme und tiefe Töne bei begrenzter Farbenskala. Es wird in seiner natürlichen Farbe angewandt; im Ornament werden zuweilen einzelne Teile farbig gebeizt, wobei immer die warme Grundfarbe des Holzes noch vermittelnd mitspricht; auch teilweise Vergoldung kommt vor. Das Holz gewährleistet stets eine harmonische und einheitliche Farbenwirkung. Wird eine reichere Wirkung angestrebt, so wird die Malerei herangezogen; Tafelgemälde in Öl oder Tempera werden in die Füllungen der Täfelungen und Decken eingelassen; seltener findet das Fresko Anwendungen an Teilen der Wände, welche von den Täfelungen frei bleiben.

297) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Der Stuck kommt in seiner natürlichen Farbe oder mit teilweiser Bemalung und Vergoldung vor. Hierbei wird zuweilen das Fresko in gröfserem Umfange angewandt, indem die Stuckreliefs den Rahmen für Grotesken oder figürliche Malereien abgeben. Die koloristische Haltung ist eine ganz andere als beim Holz. Reiche, bunte Wirkungen sind nicht ausgeschlossen; aber auch bei vielfarbiger Behandlung des Ornaments bedingt der weifse Grund gewöhnlich eine kühle Stimmung. Zuweilen findet sich die Scagliola-Technik: Einlagen in farbigem Stuckmarmor.

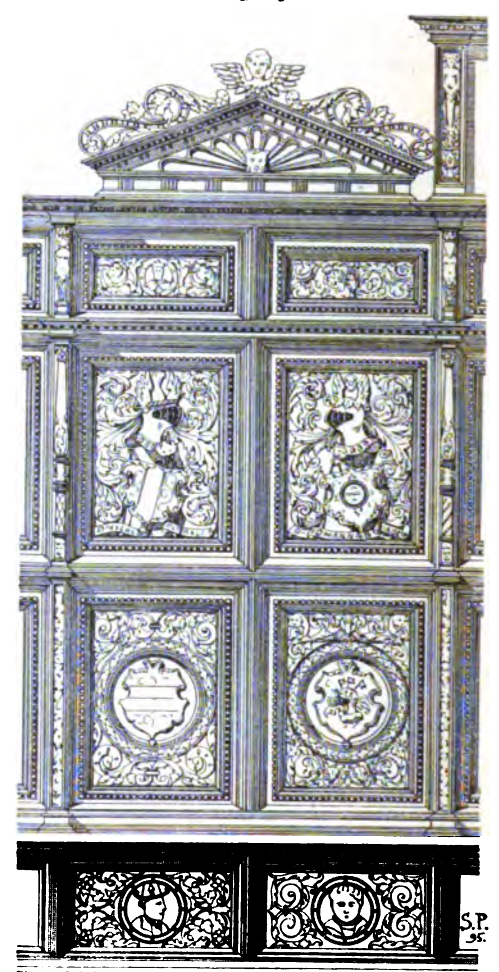
Das Holz ist in Deutschland nationales Baumaterial. Der Stuck kommt zwar schon vom frühen Mittelalter an vor; seine Anwendung in der Renaissance geht aber von Italien aus und beschränkt sich mit wenigen Ausnahmen auf Bauten, welche dem Kreise der italienischen und italenisierenden Renaissance angehören.

Die Räume, welche künstlerisch ausgestattet werden, sind in den Bürgerhäusern Einfahrten und Vorplätze, in Niederdeutschland die Diele, zuweilen Treppenhäuser, dann einige Zimmer; in Schlössern kommen noch Treppen, Gänge und Säle hinzu, ebenso in Rathäusern und anderen öffentlichen Bauten.

Die Abstufungen von der einfachsten bis zur reichsten Ausstattung sind sehr mannigfaltig.

In den süddeutschen Bürgerhäusern beschränkt sich die Ausstattung der Eingänge oder Einfahrten, wenn eine solche überhaupt vorhanden ist, auf die Überwölbung mit Netzgewölben. Einer der stattlichsten Thorwege ist derjenige des *Peller*-Hauses in Nürnberg. Ein günstigeres Motiv ist die niederdeutsche Diele. Sie ist schon durch ihre Höhe ein imponierender Raum; werden Treppen und Galerieen, welche zu den Zimmern der Zwischengeschosse führen, hinzugefügt, so ergeben sich höchst malerische Innenräume. Schöne Dielen sind in Bremen, Lübeck und Hildesheim erhalten. Auch der Vorplatz im Rathause zu Danzig (Fig. 257[297]) zählt seiner Erscheinung nach hierher.

Fig. 258.



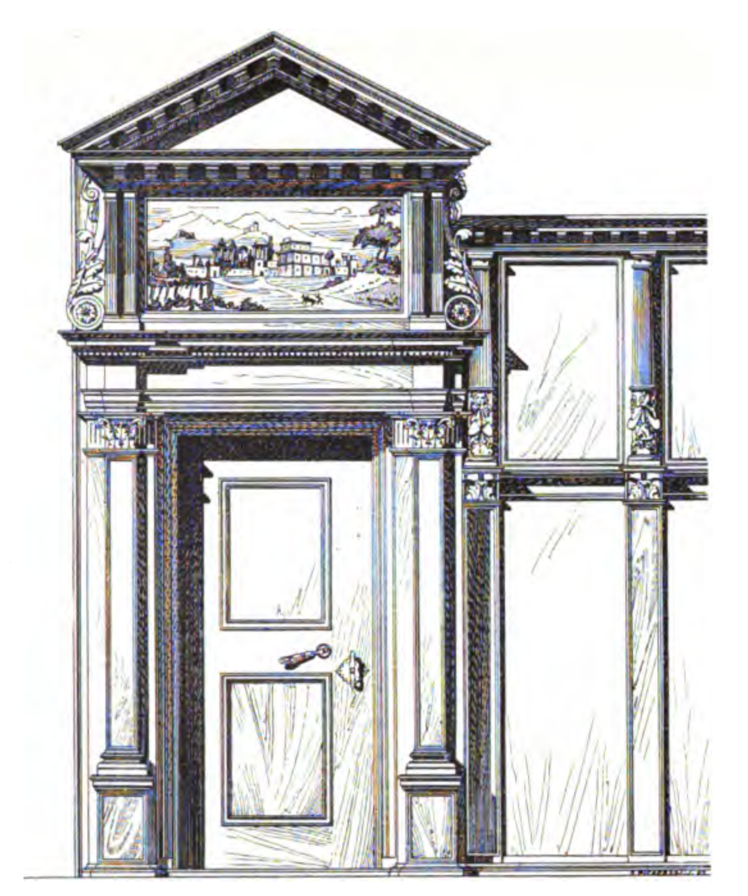
Täfelung im Kapitelsaal des Domes zu Münster i. W.[298])

In den süddeutschen Bürgerhäusern sind die Vorplätze der Obergeschosse (Ohrn) oft geräumige, wohlbeleuchtete Vorzimmer und werden auch als solche behandelt. Die Elemente der Ausstattung sind Täfelungen, Balken- oder Felder-

[298]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 28.

Digitized by Google

Fig. 259.



Täfelung im *Tucher*-Haus zu Nürnberg[299]).

Fig. 260.



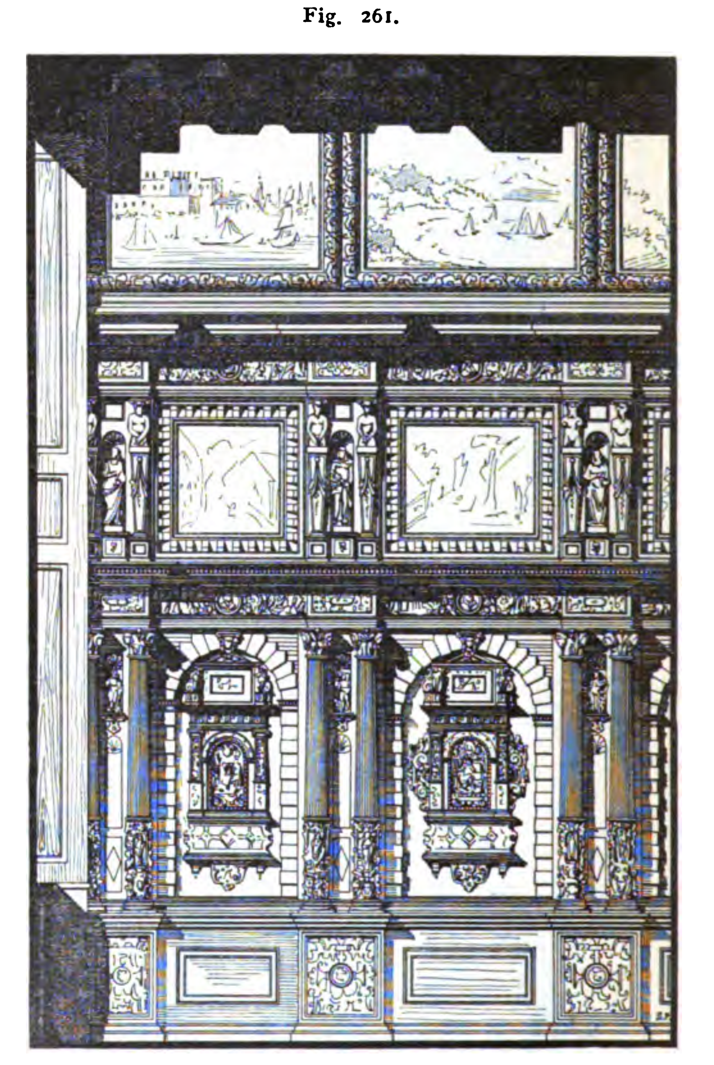
Täfelung im Schloſs Velthurns[300]).

Digitized by Google

decken, ferner Kamine oder Ofen. Dazu kommen Teppiche, Gemälde und Prunkgefäfse. Erker oder Verschläge geben den Zimmern zuweilen einen besonders malerischen Reiz.

Die Stuckdekoration gewinnt in den Bürgerhäusern erst im XVII. Jahrhundert eine gewisse Verbreitung, während sie in Fürstenschlössern schon im späteren XVI. Jahrhundert beliebt ist. Die grofsen Säle der Schlösser imponieren mehr durch ihre Ausdehnung und ihre reiche und geschmackvolle Ausstattung als durch ihre Verhältnisse. Sie sind fast alle niedrig. Einige Rathaussäle, wie diejenigen zu Nürnberg, Lüneburg u. a., sind auch durch ihre Verhältnisse bedeutend.

Fig. 261.



Täfelung im *Fredenhagen*'schen Zimmer zu Lübeck[301]).

114. Täfelungen.

Täfelungen sind die verbreitetste Wanddekoration; sie waren schon in der Spätzeit der gotischen Epoche beliebt. Die gotischen Täfelungen sind entweder Reihungen von Brettern, deren Fugen mit Deckleisten überdeckt und welche oben durch ein Gesimse zusammengehalten sind, oder sie bestehen aus einem Rahmenwerk mit Füllungen. Zuweilen dringen architektonische Motive ein. Im Gegensatz hierzu entnimmt die Renaissance von Anfang an die Kompositionsmotive ihrer Täfelungen der Architektur, und Täfelungen in reinem Holzstil sind Ausnahmen. Unter diesen ist das Täfelwerk des Kapitelsaales in Münster, 1544—52 von *Johann Kupper* ausgeführt (Fig. 258[298]) eines der schönsten. Das Rahmenwerk mit Füllungen bestimmt den Eindruck. Je zwei Füllungen werden durch Lisenen und Säulchen zusammengefafst; über letzteren ein Gesimse, dann eine Attika und Giebelaufsätze. Aber diese architektonischen Motive drängen sich nicht vor, und die

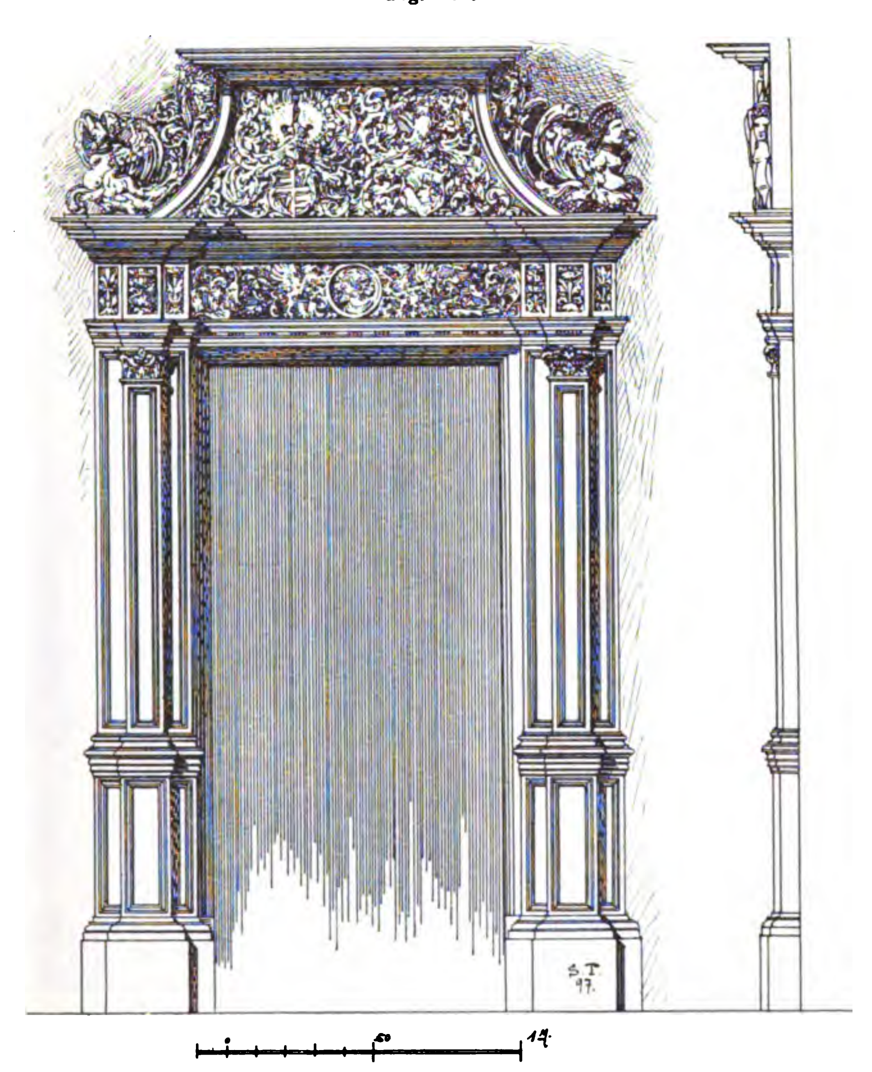
[299]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 1.
[300]) Nach ebendas., Bd. IX.
[301]) Nach ebendas., Abt. 43.

Digitized by Google

ganze Behandlung ist dem Material entsprechend. Das Ornament ist vortrefflich. Auch die Täfelung eines Zimmers im I. Obergeschofs des *Tucher*-Hauses in Nürnberg (1544, Fig. 259[299]) ist rein als Holzverkleidung gedacht, wenngleich die Säulchen der oberen Abteilung schon kräftig vorspringen. Aber das verbreitetste Motiv für die Täfelungen ist dasjenige der Säulen- oder Pilasterordnung, deren Interkolumnien durch einfachere oder reichere Füllungen geschlossen sind. Die



Fig. 262.



Thür aus dem Landschaftsgebäude zu Landshut. (Jetzt im bayerischen Nationalmuseum[302]).

stilistische Entwickelung ist die, dafs die Deckleiste zur Lisene, zum Pilaster und zur Säule umgestaltet wird.

Ist schon durch das Motiv im ganzen ein kräftigeres Relief gegeben als bei den gotischen Füllungen, so wird die plastische Wirkung zuweilen noch dadurch gesteigert, dafs auch die Füllungen noch mit vortretenden Architekturmotiven versehen werden. Die Täfelung besteht zumeist aus einem Sockel, an

302) Nach: Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbe-Vereins 1895.

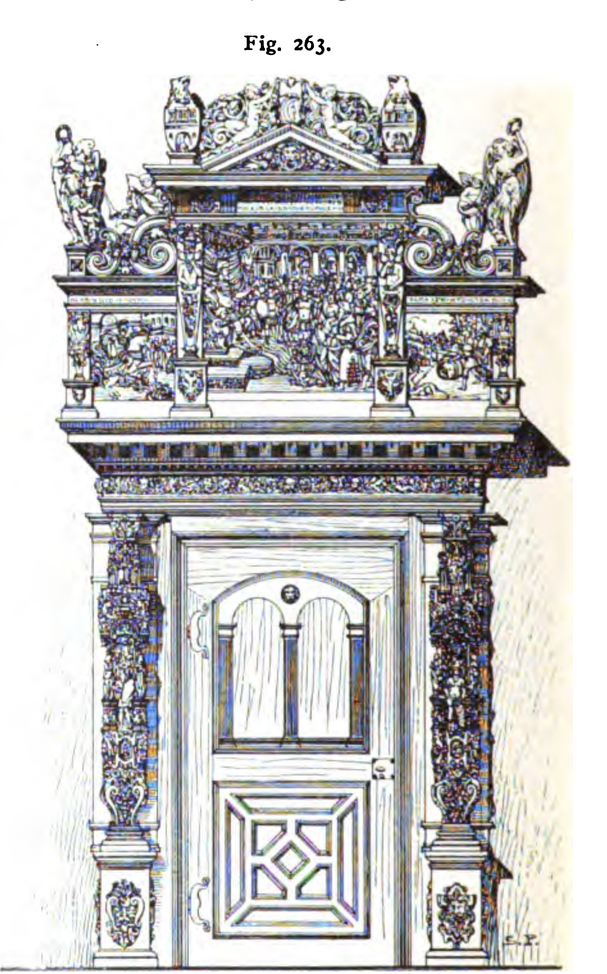
Digitized by Google

dessen Stelle hier und da Bänke treten, und der Ordnung mit Gesimse. Ausnahmsweise folgt über dem Gesimse noch eine Attika, bei der die Holzfüllungen wohl auch durch Gemälde ersetzt. Selten reicht die Täfelung bis zur Decke des Zimmers; sie läfst vielmehr gewöhnlich den oberen Teil der Wand frei. Dieser bleibt weifs, wird bemalt oder mit Teppichen behängt; in der Spätzeit kommen Ledertapeten vor.

114.
Thüren.

Die Zahl der erhaltenen Täfelungen ist grofs; da aber das Grundmotiv stets dasselbe bleibt, genügt es, wenn ich einige wenige Beispiele vorführe. Im bischöflichen Schlosse Velthurns bei Brixen befinden sich einige vortreffliche Täfelungen. Sie sind zwischen den Jahren 1577 und 1586 von *Hans Spineider* aus Meran angefertigt. Ihre Disposition ist klar; die Verhältnisse sind gut, und das Relief der Pilaster und Gesimse ist dem Material angemessen. Die Füllungen sind bei einer Täfelung noch einfach rechteckig umrahmt; bei anderen sind architektonische Motive herangezogen, doch stets in mafsvoller Weise Fig. 260[300]). An den Bänken des Artushofes in Danzig sind den Pilastern Säulchen vorgesetzt und die hohen Gesimse reich mit Reliefs geschmückt. Diese Bänke, 1531 von *Laurenz Adrian* und *Holzappel* aus Köln angefertigt, sind als eines der frühesten Werke der Renaissance im nordöstlichen Deutschland merkwürdig. Die Anwendung von Säulen statt der Pilaster ändert nichts an den Grundzügen des Systems, das von der Frühzeit bis in das XVII. Jahrhundert in dieser einfachen Form häufig Anwendung fand. Solange die Flächen der Füllungen glatt bleiben oder mit Flächenornament — Intarsien oder Relief — geschmückt werden, bleibt die Wirkung eine ruhige und klare. Doch dem Kunstschreinergeiste des XVI. Jahrhundertes genügten die flachen Füllungen nicht, wenn er etwas besonders Schönes schaffen wollte. Er ersetzte sie in solchen Fällen in gleicher Weise, wie an den Möbeln, durch plastische Kleinarchitekturen. Man darf an diese Arbeiten nicht die strengsten stilistischen Anforderungen stellen; das Heraustreten der dekorativen Glieder aus der Fläche gefährdet immer die Klarheit der Komposition. Eine reiche und glän-

Fig. 263.



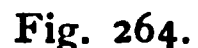
Thür in der Ratsstube zu Lüneburg[303]).

[303]) Nach: Blätter für Arch. u. Kunsthdwk. 1892.

Digitized by Google

zende Wirkung wird oft, eine ganz harmonische selten erreicht. Das Beste besitzt Lübeck im *Fredenhagen*'schen Zimmer (1572—80, Fig. 261 [301]). Die Täfelung hat zwei Ordnungen von guten Verhältnissen und kräftiger Gliederung. Der Schmuck ist reich, aber im Relief sehr rein abgestimmt; in den oberen Füllungen und an der Wand über der Täfelung sind Tafelgemälde ein-

Fig. 264.



Wandmalerei in der Gerichtslaube zu Lüneburg [301]).

gelassen; zum Reiz der Formen kommt derjenige des Kolorits. Ein Raum von vornehmster Pracht.

In der Täfelung der Kriegsstube im Rathause zu Lübeck (1575—1608) dringt das Detail zu sehr vor, und in den überladenen Täfelwerken des *Peller-*

301) Nach ebendas. 1892.

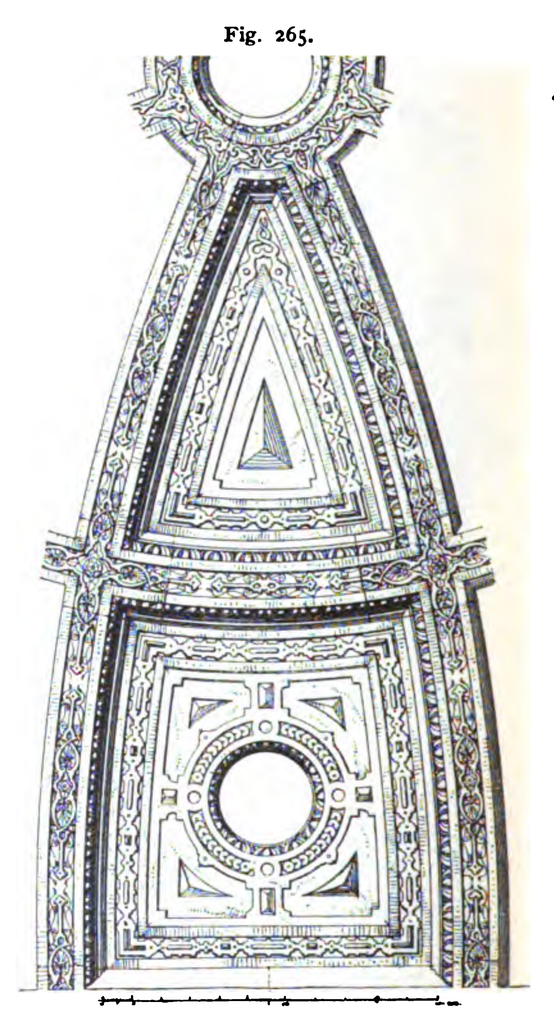
Digitized by Google

Hauses in Nürnberg, des Fürstenecks in Frankfurt (jetzt im Kunstgewerbe museum) oder des Jagdzimmers auf der Feste Koburg liegt der Reiz nur noch in den schönen Einzelheiten, welche die Aufmerksamkeit sofort vom Ganzen ablenken.

Elias Holl und andere Nachfolger *Palladio's* vereinfachen auch die Vertäfelungen wieder; doch ihre Arbeiten sind trocken und reizlos.

Die Täfelung mag einfach oder reich sein; fast immer werden die Thüren besonders hervorgehoben und mit stattlichen Verkleidungen umgeben. Die Kompositionsmotive sind die gleichen, wie am Aufsenbau, und bedürfen keiner nochmaligen Besprechung. Auch einzelne Thüren, welche nicht in Zusammenhang mit Täfelungen stehen, werden in der gleichen Weise behandelt.

Fig. 265.



Gewölbedekoration im Dagobertsturm zu Baden[305].

Am erfreulichsten sind die Verkleidungen der Frührenaissance (Fig. 262[302]). Die Behandlung ist dem Material durchaus entsprechend und das Ornament sehr zierlich. Später werden die Formen ganz wie im Steinbau gestaltet, und wo man mit diesem an Massigkeit nicht wetteifern kann, Säulen, Konsolen, Nischen und andere Motive gehäuft.

Hier ist des seltsamen Meisters *Albert von Soest* zu gedenken, der den Schmuck der Täfelung und des Gestühls in der Ratsstube zu Lüneburg ausgeführt hat. Seine Kompositionen (Fig. 263[303]) sind im ganzen trocken, in den einzelnen Motiven phantastisch, aber in den Einzelformen von hoher Vollendung. Als technische Leistung der Schnitzkunst sind die sonderbaren Gebilde, die er an Stelle der Säulen gesetzt hat, nicht genug zu bewundern; wie an einem Werke der Goldschmiedekunst sind die reizendsten Einzelheiten gehäuft, und die Formen des Ornaments wie das Figürliche haben noch die volle Frische der Frührenaissance; aber als Ganzes sind sie unklar und formlos.

116. Hausdekoration und Malerei.

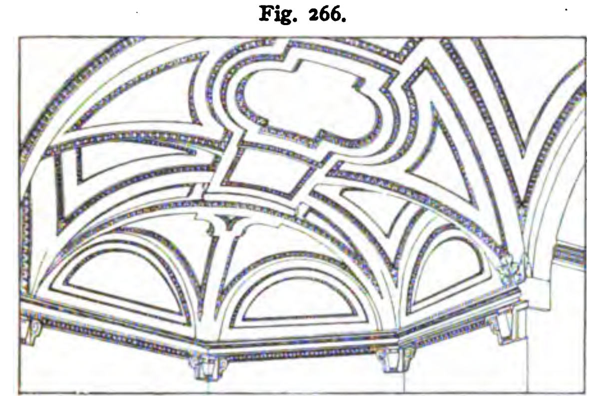
Stuck als Dekorationsmaterial für Wände hat überwiegend im Kirchenbau Anwendung gefunden. Reichere Stuckdekorationen im Stil der deutschen Renaissance sind an Profanbauten zum mindesten selten; dagegen kommen sie in der italienisierenden Renaissance vor.

Ich verweise auf Fig. 98 (S. 115), 101 (S. 118) u. 103 (S. 120). Meist sind nur

[305]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 23.

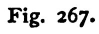
Digitized by Google

Fig. 266.



Gewölbe in der Residenz zu München[806].

Teile der Wände: Sockel, Friese und Lisenen, dann Thürverkleidungen mit Stuckreliefs versehen, während die Wandflächen durch Malereien oder aufgespannte Teppiche geschmückt werden. Von den Räumen, deren Ausstattung ganz der Malerei anheimgegeben war, ist die Gerichtslaube in Lüneburg der merkwürdigste. Die Malereien (Fig. 264[804]) tragen das Datum 1529. Ob sie ganz dieser Frühzeit angehören, scheint mir zweifelhaft; doch ist der Stil derjenige der frühen Renaissance. Die Motive sind im Figürlichen wie im Ornamentalen nicht kleinlich; die Farbenstimmung ist trotz weitgehender Erneuerung einheitlich und ernst und die Wirkung eine sehr bedeutende. Der Meister dieser Malereien ist nicht bekannt; seine Heimat mufs in Südwestdeutschland gesucht werden. Die malerische Ausstattung des grofsen Rathaussaales in Nürnberg geht, wenigstens in den grofsen allegorischen Kompositionen der Nordwand, auf *Dürer* zurück; die Ausführung ist nicht von ihm. Die Kompositionen stehen in keinem inneren Zusammenhang; die Gerichtsverhandlung und der Triumph Kaiser *Maximilian*'s sind voll Allegorieen; der zwischen beiden befindliche Pfeiferstuhl, eine Musiktribüne, von der Trompeter und Pfeifer herabblasen, ist ganz realistisch. Von einer Ökonomie der Raumverteilung ist keine Rede, und der Mangel an Geschlossenheit der Komposition läfst keine Gesamtwirkung aufkommen. Im einzelnen haben sie manches Gute. Die Malereien in der Trausnitz bei Landshut gehören dem italienisierenden Kreise an und sind grofsenteils von Italienern ausgeführt.





Gewölbedekoration in der Residenz zu München[807].

117. Gewölbe und Flachdecken.

Mehr noch als die Wände gaben die Decken zu reicher Ausstattung Anlafs. Die Gewölbeformen der deutschen Renaissance im engeren Sinne sind das Netzgewölbe und das Kreuzgewölbe, letzteres meist ohne Rippen. Solche Gewölbe kommen im Profanbau fast nur in untergeord-

[806]) Nach: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892—95. Bd. I, Taf. 173—177.

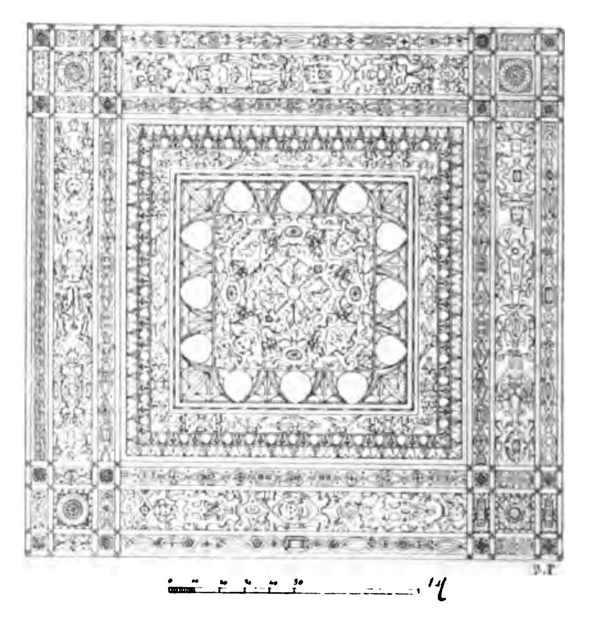
[807]) Nach ebendas., Taf. 178. (Vergl. auch Taf. 179—181.)

Digitized by Google

neten Räumen vor und sind einfach gehalten. Der italienischen Richtung eignen Kreuzgewölbe, Tonnengewölbe und Kuppeln. Sie giebt nur dekorative Gliederungen, sei es im Anschlufs an das System der Wände, also wenigstens mit dem Schein eines konstruktiven Organismus, sei es unabhängig von diesem in rein ornamentaler Behandlung. Teilungen ersterer Art zeigen Fig. 101 (S. 118) u. 103 (S. 120).

In ihrer Komposition italienisch, in den Einzelformen deutsch ist die Kuppeldekoration des sog. Dagobertsturmes in Baden (Fig. 265[305]). Das System der Teilung besteht aus Gurtbogen, welche quer über das Gewölbe gehen, und aus Bändern in der Richtung der Lagerfugen, also Geraden bei Tonnengewölben, Parallelkreisen bei Kuppeln. Diese vorspringenden Stege sind als Rahmen der tiefer liegenden Füllungen behandelt, deren Fläche mit Ornament und Gemälden bedeckt wird; bei grofser Teilung entwickelt sich die Füllung wohl auch in zwei Flächen (vergl. Fig. 101, S. 118). Freiere Teilungen finden besonders dann Anwendung, wenn Stichkappen in die Gewölbe (Kuppeln oder Tonnen) einschneiden (vergl. Fig. 98, S. 115). Eine grofse Zahl solcher Gewölbe in verschiedener Teilung sehen wir in der königlichen Residenz in München (Fig. 266[306]). Auch die Teilungen entbehren der konstruktiven Grundlage nicht ganz, insofern sie von den Gratlinien der Stichkappen ihren Ausgang nehmen. Ebenso nimmt die Teilung der Kreuzgewölbe ihren Ausgang naturgemäfs von den Gratlinien. Auch hierfür bietet die Residenz in München vortreffliche Beispiele (Fig. 267[307]).

Fig. 268.



Decke im Schlofs zu Jever[308]).

Die mittelalterliche Art der Deckenbildung mit vorstehenden, abgefasten oder profilierten Balken und verputzten Zwischenflächen bleibt während der ganzen Renaissanceperiode in Übung. Daneben kommen von der Frühzeit an hölzerne Felderdecken in verschiedener Teilung vor, bei welchen die Fugen der einzelnen Tafeln mit profilierten Leisten überdeckt sind. Dafs sich aus diesen Decken die Kassettendecken, welche im XVI. und XVII. Jahrhundert weite Verbreitung fanden, entwickelt haben, ist nicht anzunehmen; sie sind in Italien ausgebildet und von da übernommen worden. Sie geben den Schein einer aus der Durchkreuzung und Verschränkung in einer Ebene gelegener Deckenbalken hervorgegangenen Konstruktion, sind aber stets nur eine an den Balkenlagen aufgehängte Dekoration. Die einfachste Form entsteht aus der Durchkreuzung zweier Folgen von parallelen Stegen, wodurch die Decke in ein

308) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 50.

Digitized by Google

System rechteckiger oder rhombischer Felder geteilt wird. Das Motiv wird von der schlichtesten Gestaltung bis zu hoher Pracht gesteigert. Die Holzdecke im vorderen Flügel der Residenz zu Landshut hat fünfmal acht Kassetten; auf die Flächen der Stege sind Kartuschen aufgelegt, deren Fonds ebenso wie die Fläche der Kassetten mit Intarsien — Kartuschen und Moresken — geziert sind. Das Prächtigste ist die Decke des Schlosses zu Jever in Ostfriesland (Fig. 268[208]). Sie besteht aus achtundzwanzig quadratischen Kassetten. Alle

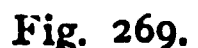
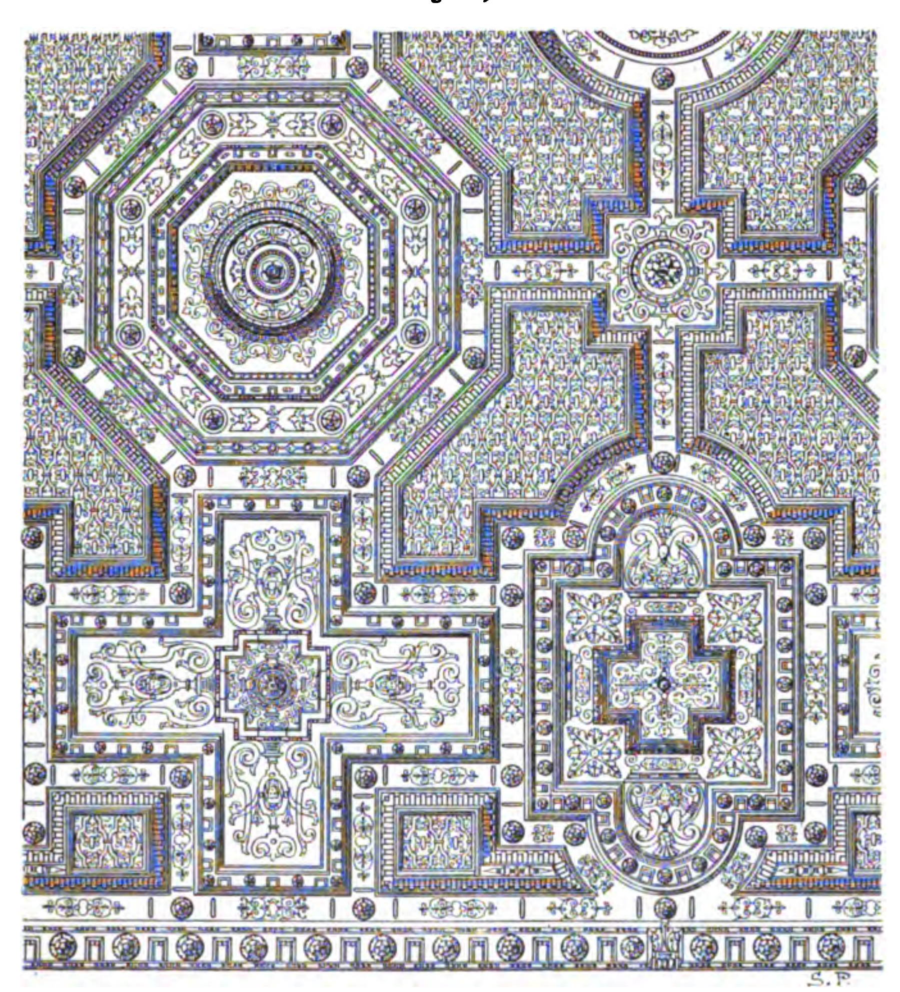


Fig. 269.



Decke im Schloſs zu Ortenburg[209]).

Flächen sind überreich mit Reliefornamenten geschmückt. Das Ornament nähert sich dem sog. Floristil; es ist im einzelnen hart und ohne Grazie; die Decke im ganzen ist gleichwohl von bedeutender Wirkung.

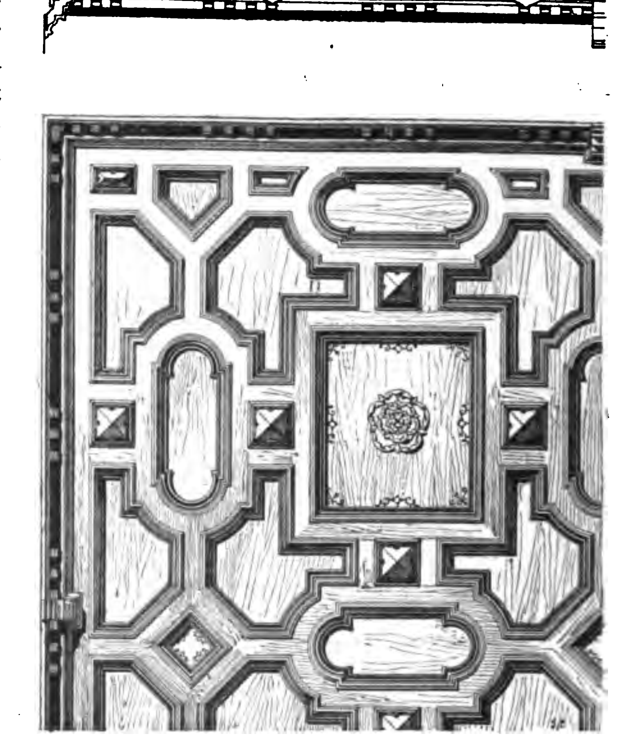
Man blieb indes bei so einfachen Schematen nicht stehen. Beliebt ist der Wechsel von Quadraten mit gestreckten Sechsecken oder von Achtecken, gestreckten Sechsecken und Kreuzen. Beide sind von *Serlio* angegeben. Auch das seltener vorkommende Motiv, in welchem Sternachtecke mit Kreuzen kom-

[209]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

biniert sind, geht auf ihn zurück. Dann giebt er einige freiere Kompositionen, und darin sind die deutschen Meister selbständig weitergegangen. Schon bei den letztgenannten Schematen ist ein centrales Moment eingeführt. Die Quadrate und Achtecke sind die Centren, um welche sich die Sechsecke gruppieren, und bei der Gruppierung um das Achteck ergeben sich aus dieser Kombination noch kreuzförmige Füllungen. Nun schreitet man zu freieren Bildungen und reicheren Kombinationen fort. Der erfindenden Phantasie sind hier keine Schranken gesetzt. Ich greife aus der grofsen Zahl der erhaltenen Decken dieser Art drei Beispiele: die schöne Decke im Saal des Schlosses Ortenburg (Fig. 269[309]) und eine aus Schlofs Velthurns (Fig. 270[310]), sowie diejenige des Saales im Fürsteneck zu Frankfurt (Fig. 271[311]), letzteres eine Stuckdecke, heraus. Bei diesen Kompositionen ist nicht die Koordination, sondern die Subordination das herrschende Prinzip. In der Decke von Velthurns ist das Quadrat der beherrschende Mittelpunkt, um den sich Rechtecke mit anstofsenden Segmenten und unregelmäfsige Flächen gruppieren; letztere sind nicht umrahmt, haben auch kein eigenes Formprinzip, sondern sind übrig bleibende Teile des Grundes, auf welchen das ganze Muster aufgezeichnet ist. In Ortenburg ist die Unterordnung der umrahmten Füllungen unter ein Centrum nicht so bestimmt ausgesprochen; doch sind die dominierenden Füllungen reicher abgestuft, als die Kreuze, und diese wieder durch centrales Ornament vor den unregelmäfsigen Flächen des Grundes ausgezeichnet, welche mit einem neutralen, unbegrenzten Ornament bedeckt sind. An der hübschen Decke des Fürstenecks in Frankfurt ist der Gegensatz nicht bestimmt zum Ausdruck gebracht.

Fig. 270.



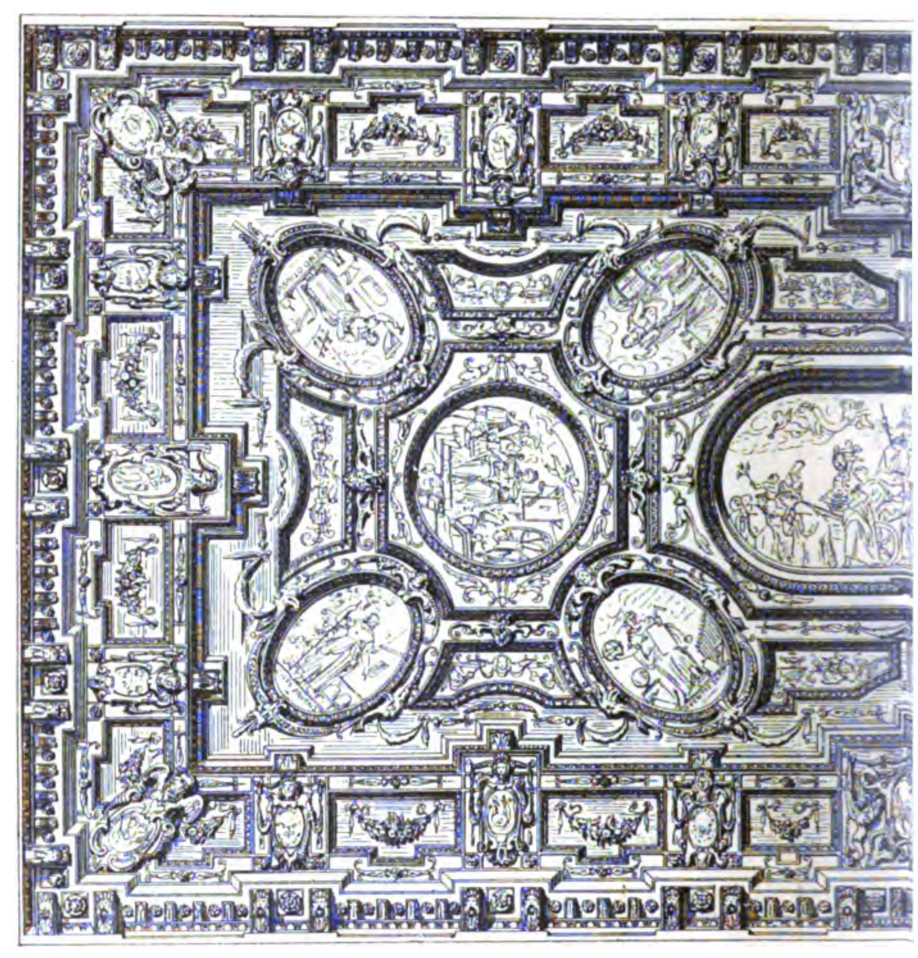
Decke zu Velthurns[310]).

Das Prinzip der Subordination mufste über die centrale Gruppierung innerhalb einzelner Teile hinaus zur Betonung des Mittelpunktes der ganzen Decke führen. Die Decke eines Fürstenzimmers im Rathause zu Augsburg (Fig. 272[312]) sucht zwischen beiden Kompositionsarten zu vermitteln: vier central gruppierte Teile umgeben den mittleren Kreis, der schon seiner kleinen Dimensionen wegen

[310]) Nach: Deutsche Renaissance, Bd. IX.
[311]) Nach ebendas., Abt. 40.
[312]) Nach ebendas., Abt. 2.

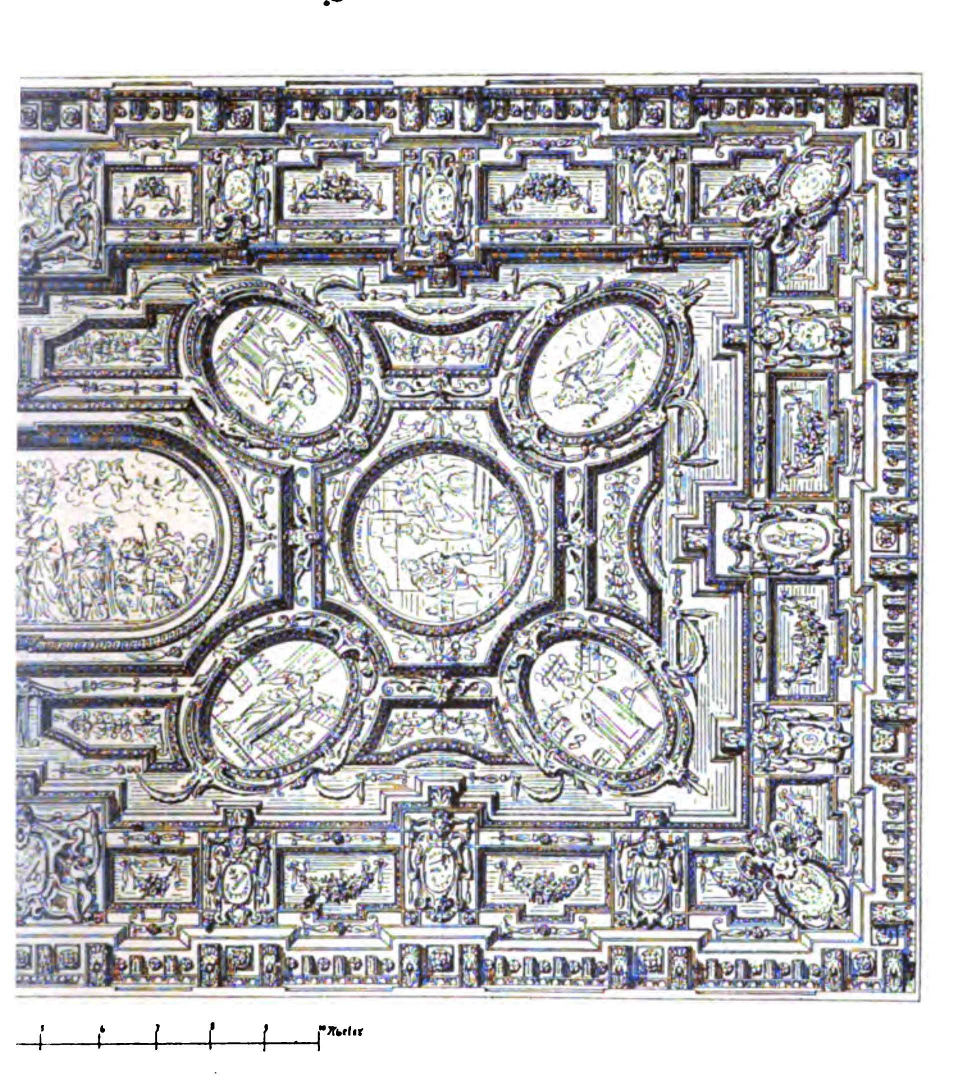
Digitized by Google

Digitized by Google



Decke im goldenen Saale d

Digitized by Google



es Rathauses zu Augsburg.

Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 2.

Digitized by Google

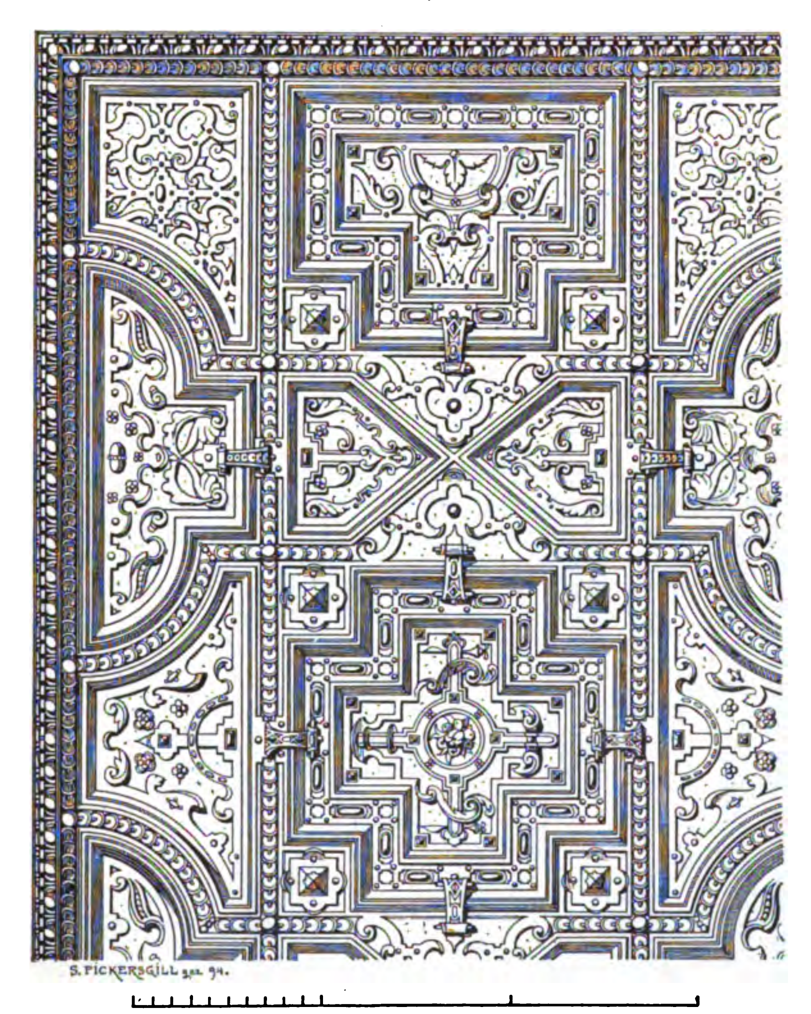
Digitized by Google

nicht zur Geltung kommt. Sehr bestimmt kommt der centrale Gedanke zum Ausdruck in einer schönen Decke im Ehinger Hofe in Ulm (Fig. 273[313]). Ein Meisterwerk freier Komposition ist die prächtige Decke des goldenen Saales im Rathaus zu Augsburg (siehe die nebenstehende Tafel); *Holl*'s Fähigkeit, grofs zu disponieren, tritt hier in glänzender Weise zu Tage.

118. Kamine und Öfen.

Zu den unbeweglichen Ausstattungsstücken gehören noch Kamine und Öfen. Beider Formen haben sich schon im Mittelalter ausgebildet. Der Kamin

Fig. 271.



Stuckdecke des Saales im Fürsteneck zu Frankfurt a. M.[311]).
(Jetzt im Kunstgewerbemuseum daselbst.)

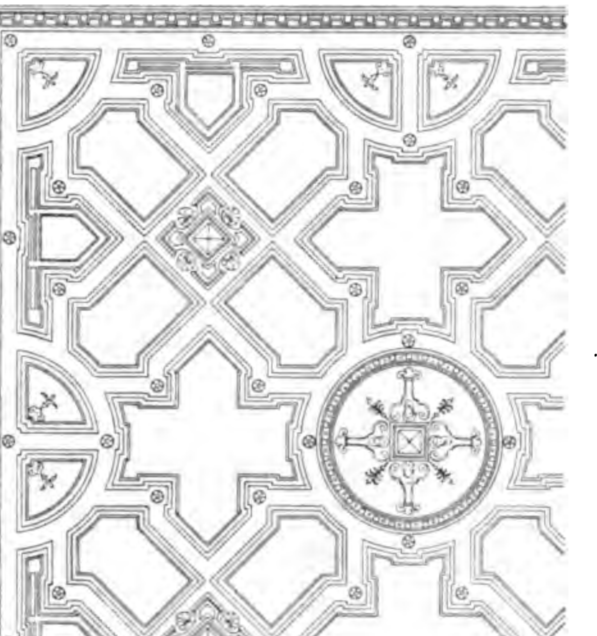
besteht aus der in die Mauer einschneidenden Feuerstelle und dem vorspringenden Rauchfang oder Mantel. Dieser ruht auf einem Gesimse, das von freistehenden Stützen oder von Konsolen getragen wird. Das Gesamtmotiv ist stets das gleiche; in den Einzelheiten wird es vielfach variiert. Namentlich giebt der Mantel Gelegenheit zur Entfaltung reichen Schmuckes. Insbesondere die Niederlande und die Hansestädte weisen glänzende Beispiele auf. Ich nenne

[313]) Nach ebendas., Abt. 20.

Digitized by Google



Fig. 272.



Decke in einem Fürstenzimmer des Rathauses zu Augsburg[312]).

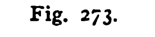
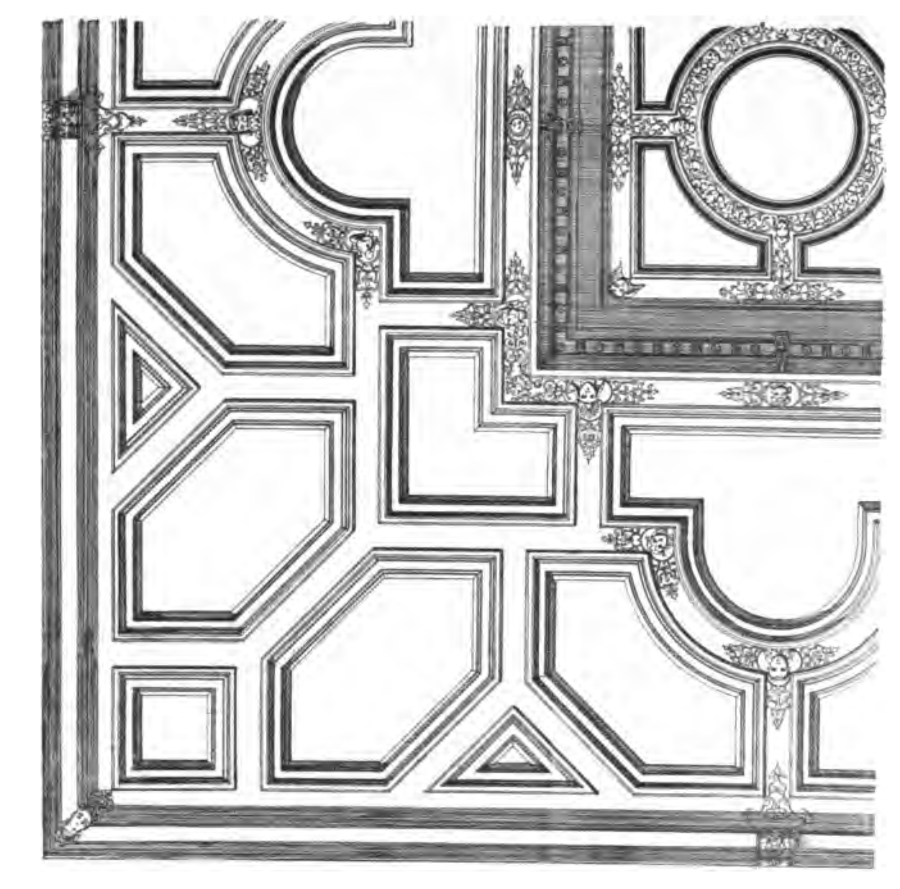


Fig. 273.



Decke im Ehinger Hof zu Ulm[313]).

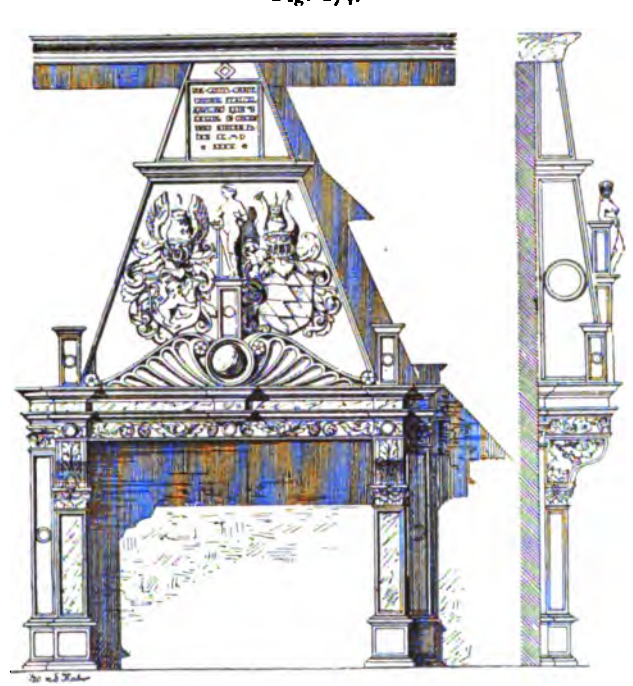
Digitized by Google

die Kamine in den Rathäusern zu Antwerpen[314]), zu Kampen[314]), zu Lübeck und Danzig[314]); alle übertrifft an Reichtum und Pracht der Kamin im Franc de Bruges (1529—31), ausgeführt von *Guyot de Beauregard*[314]). Einfacher sind die schönen Kamine in der Burg Schwöbber bei Hameln, im Schlofs zu Baden und anderwärts. Ein gutes Beispiel aus der Frühzeit (1535) ist der Kamin im II. Obergeschofs der Trausnitz bei Landshut (Fig. 274[315]).

Wie der Kamin, so hat der Ofen schon im Mittelalter seine typische Form gefunden. Er besteht aus einem annähernd kubischen Feuerraum, über dem sich ein schlankerer, gewöhnlich achteckiger Aufbau erhebt.

Abweichungen von diesem Typus kommen vor, bleiben aber Ausnahmen. Der Ofen der Frührenaissance (Fig. 275[316]) baut sich aus Kacheln von mäfsiger

Fig. 274.



Kamin in der Trausnitz bei Landshut[315]).

Gröfse (16 bis 18 × 18 bis 28 cm) auf. Die Kacheln sind mit figürlichem oder ornamentalem Relief geschmückt und bunt oder grün glasiert. Die künstlerische Absicht ist auf das Einzelne gerichtet, und die Gesamtwirkung ist nicht im Aufbau, sondern im Kolorit zu suchen. Aber schon um die Mitte des XVI. Jahrhundertes wird der Aufbau architektonisch; jeder Teil wird mit Basis und Gesimse abgeschlossen, und die Ecken sind als Pilaster, Säulen oder Hermen gestaltet; auch das Motiv der Füllungen wird ein einheitliches: eine Vase, ein Wappen, ein Porträtmedaillon oder eine ganze Figur (Fig. 276[317]). Einer der frühesten Ofen dieser Art steht in der Burg zu Nürnberg; er wird dem *Augustin Hirsch-*

---

314) Vergl.: EWERBECK, a. a. O., Heft 5, 6, 23—24. — Deutsche Renaissance, Abt. 43 u. 78. — YSENDYCK, a. a. O., *Cheminées*, 874.

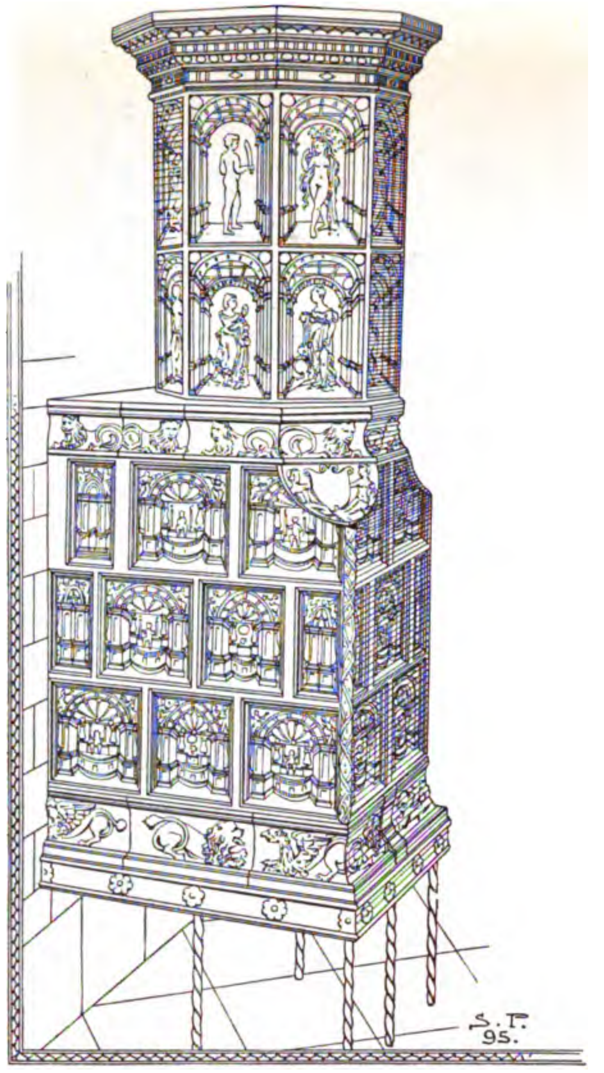
315) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 21.

316) Nach: ROEPER, A. & H. BÖSCH. Sammlung von Öfen in allen Stilarten vom XVI. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts. München 1895.

317) Nach: Deutsche Renaissance, Taf. 8.

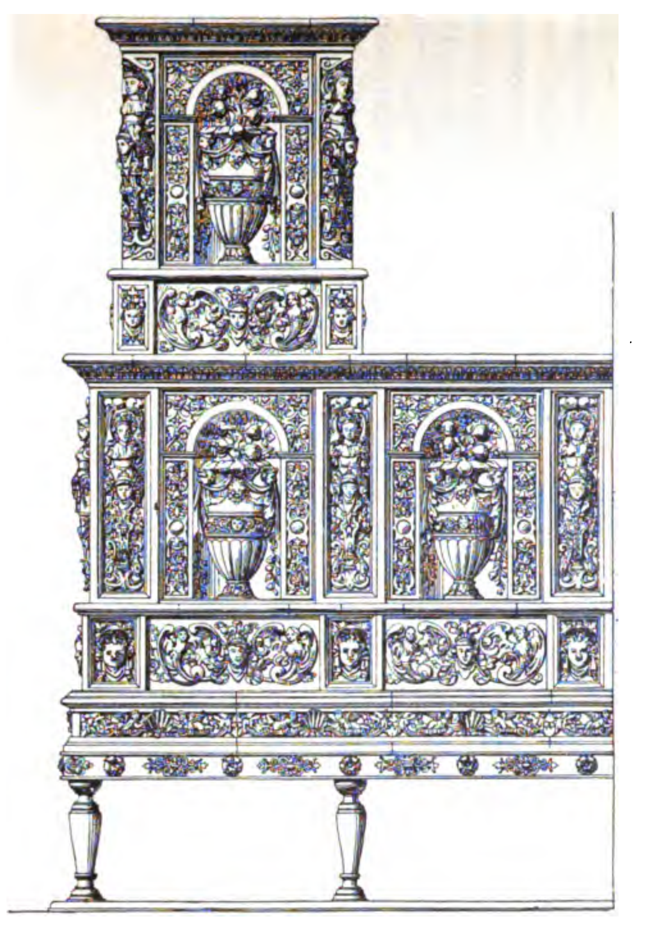
Digitized by Google

Fig. 275.



Ofen aus Nürnberg[316]).
(Jetzt im germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.)

Fig. 276.



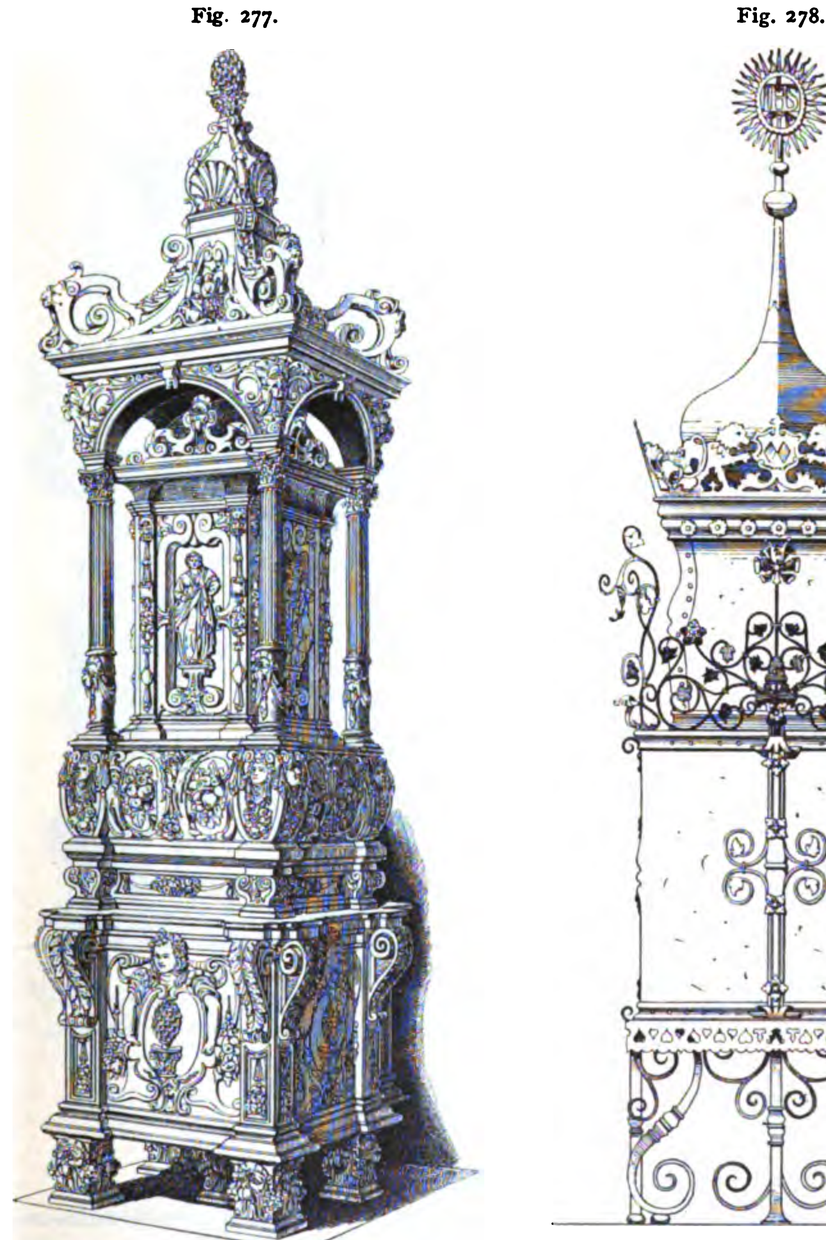
Ofen zu Nürnberg[317]).

Digitized by Google

vogel zugeschrieben; das Ornament weist Motive auf, welche *Peter Flötner* in Nürnberg eingeführt hat. Dann steigern sich die Dimensionen, und der Aufbau wird immer reicher. Das Höchste an barocker Pracht leistet *Adam Vogt*

Fig. 277.

Fig. 278.



Ofen im Rathaus zu Augsburg[318]).

Schmiedeeiserner Ofen im Schlofs Röthelstein bei Admont[319]).

aus Landsberg in den Öfen der Fürstenzimmer im Rathaus zu Augsburg und im Schlofs Eurasburg. Mafsvoller und sehr zierlich aufgebaut ist ein Ofen in

[318]) Nach ebendas., Taf. 6.

[319]) Nach: Deutsche Renaissance, Bd. 9.

Digitized by Google

den Fürstenzimmern, der dem Töpfer *Melchior Lott* aus Weilheim zugeschrieben wird (Fig. 277[318]). Diese Öfen wirken hauptsächlich durch ihre reiche Plastik.

In der Schweiz sucht man die Wirkung der Öfen durch Malerei zu steigern. Der Aufbau und die plastische Dekoration der schweizer Öfen bleiben auf der nach der Mitte des XVI. Jahrhundertes erreichten Stufe stehen. Die plastische Ausschmückung beschränkt sich auf die struktiven Teile; die ebenen Füllungen werden mit Malerei, bunt oder blau auf weißem Grunde geschmückt. Charakteristisch für die schweizer Öfen ist die sog. Kunst: ein erhöhter Sitz hinter dem Ofen. Der schöne Ofen von *Hans Pfau* aus Winterthur (1644, siehe die nebenstehende Tafel) im germanischen Museum zu Nürnberg mag den Typus veranschaulichen.

Thon war nicht das ausschließliche Material für Öfen. Gußeiserne Öfen kommen schon im frühen XVI. Jahrhundert vor. Ein interessanter Ofen von 1539, an welchem Motive der beginnenden Renaissance neben gotischem Maßwerk vorkommen, steht in der Dürnitz der Trausnitz bei Landshut. Ausnahmsweise werden auch Öfen aus Schmiedeeisen angefertigt. Ein zierlicher Ofen dieser Art ist in Schloß Röthelstein bei Admont (Fig. 278[319]); er gehört dem Schluß der Epoche 1655 an.

Die Öfen werden, wie es noch bis zur Mitte des XIX. Jahrhundertes allgemein üblich war, von außen geheizt. Befand sich der Zugang zur Feuerstelle in einem allgemein zugänglichen Raume, so werden auch die Kaminthüren künstlerisch gestaltet. Wir sehen solche in den Gängen des Nürnberger Rathauses und in sehr schwülstiger Gestalt im *Peller*-Hause daselbst (Fig. 279[320]).

Fig. 279.

0 1 2 m.

Kaminthür im *Peller*-Haus zu Nürnberg[320]).

19. Kapitel.

Ausstattung der Kirchen.

119. Charakter.

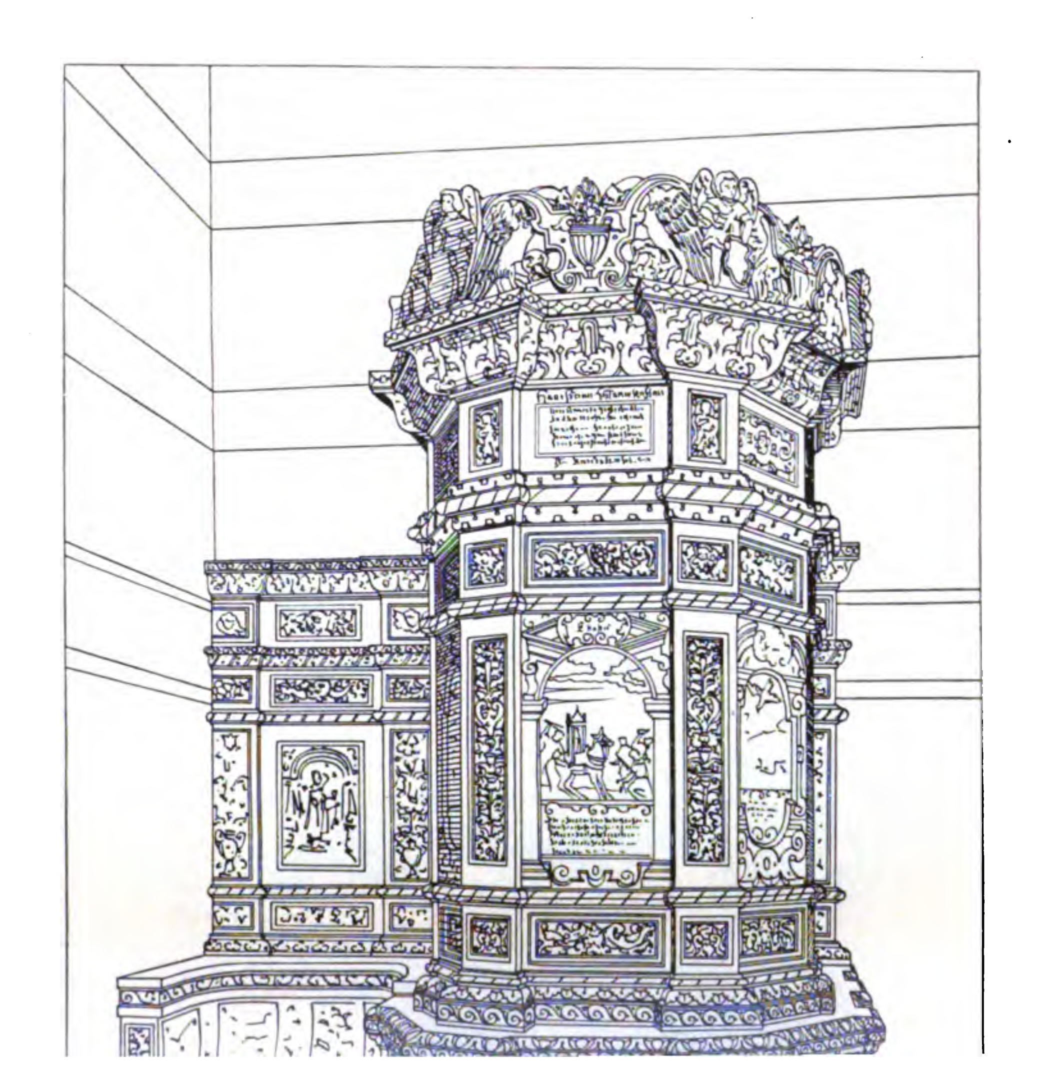
Die Ausstattung der Kirchen ist ein Gebiet, das die deutsche Renaissance mit Vorliebe gepflegt hat. Sie hat auf demselben viel und viel Gutes geschaffen, aber freilich auch manche Kirche etwas überfüllt. Die malerische Auffassung unserer Zeit findet an diesen reich ausgestatteten Kirchen Gefallen; aber man darf nicht übersehen, daß der allzugroße Reichtum an Ausstattungsstücken der Raumwirkung Eintrag thut. Die Stube der deutschen Renaissance ist behaglich und wohnlich; ihre Kirche ist es auch. Aber was dort ein Vorzug ist, ist hier

320) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 1.

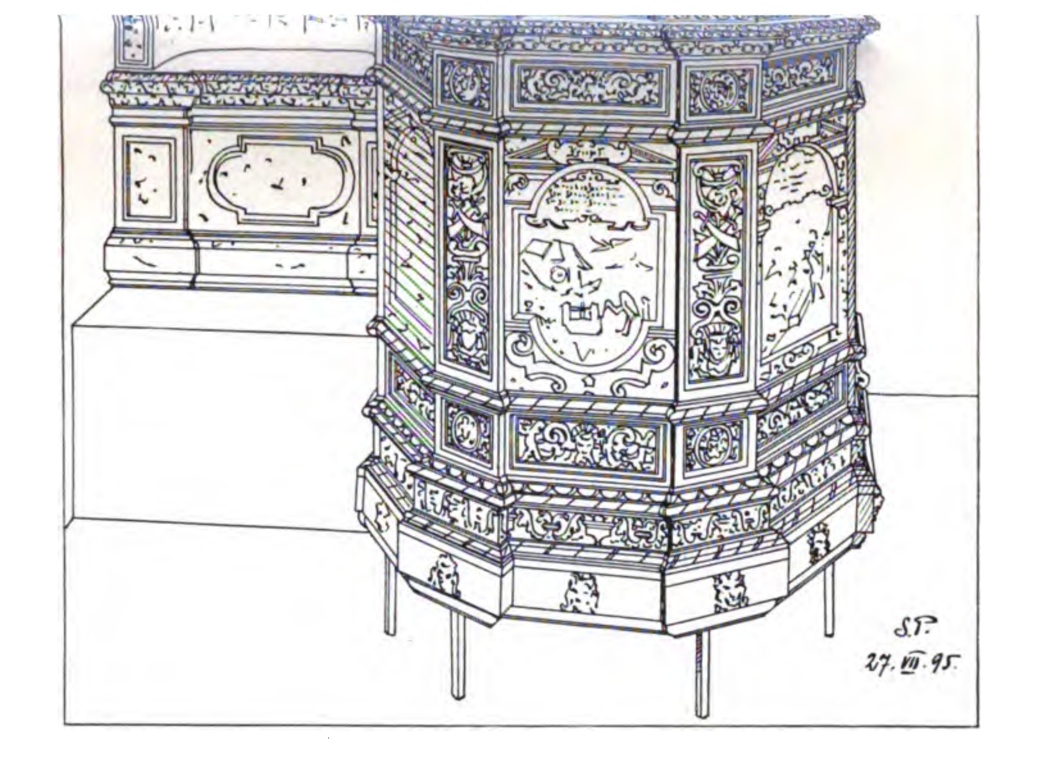
Digitized by Google

Digitized by Google

Zu S. 230.



Digitized by Google



Ofen vom Haus Pfau zu Winterthur.

(Im Germanischen National-Museum zu Nürnberg.)

Nach: Röper, A. & H. Bösch. Sammlung von Öfen in allen Stilarten etc. München 1895.

Digitized by Google

ein Mangel. Nur ganz wenige Kirchen des XVI. und XVII. Jahrhundertes sind monumental.

120. Stuckdekoration.

Man hat im Kirchenbau an der gotischen Anlage festgehalten, und die gotischen Kirchen dieser Spätzeit sind in ihrer architektonischen Gestaltung sehr einfach. Ausnahmsweise erhalten sie eine Dekoration im Stil der deutschen

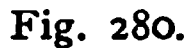
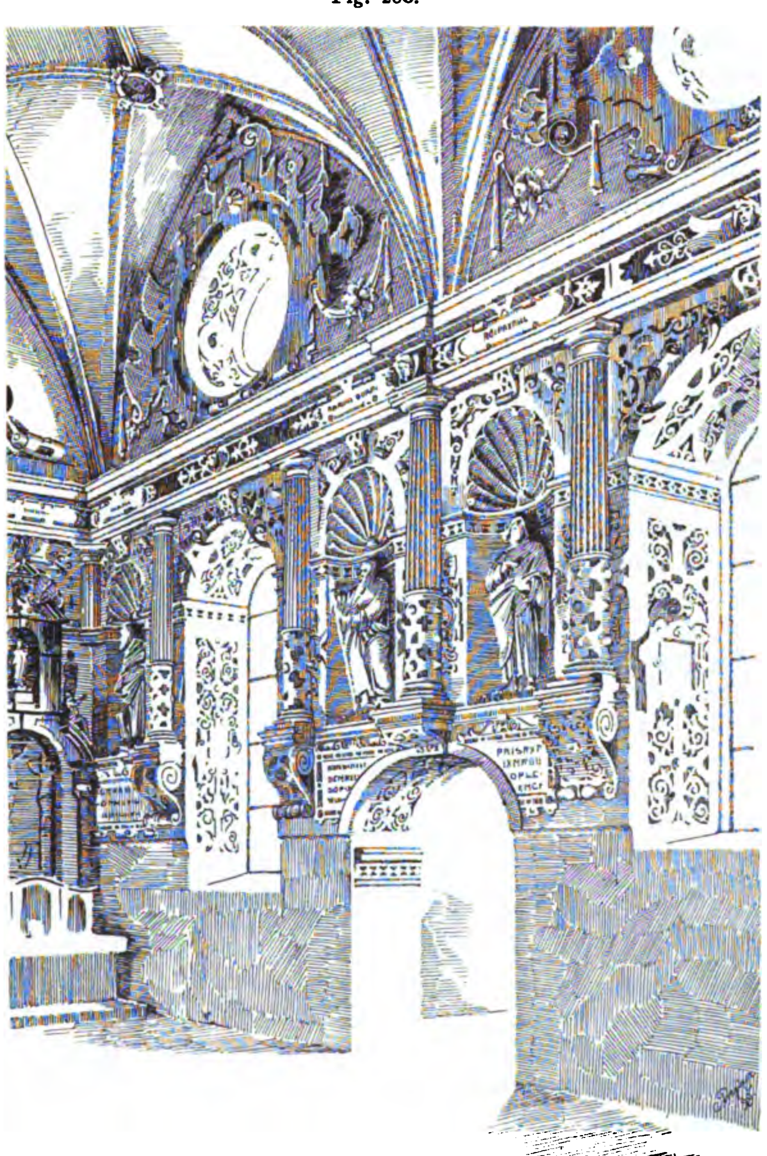


Fig. 280.



Stuckdekoration in der Kirche *St. Luzen* bei Hechingen[321]).

Renaissance. In *St. Luzen* bei Hechingen (1158, Fig. 280[321]) ist den Wänden in etwa $^1/_3$ der Höhe eine ausgekragte Säulenordnung mit Gesimse vorgelegt, über der sich das gotische Netzgewölbe erhebt. Zwischen den Säulen sind Nischen mit Figuren; die freibleibenden Flächen sind mit Beschlägeornamenten

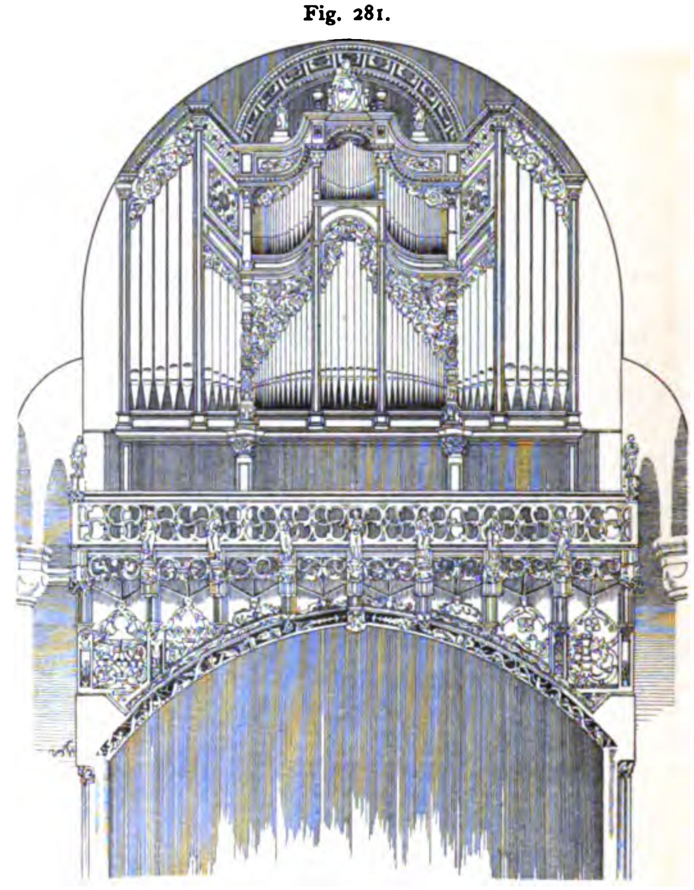
[321]) Nach: ZINGELER & LAUR. Die Bau- und Kunst-Denkmäler in den Hohenzoller'schen Landen. Stuttgart 1899.

Digitized by Google

bedeckt. Die Formengebung ist kräftig und wirkungsvoll; aber das Unorganische des ganzen Systems wird augenfällig, sowie sich der Blick auf die Gewölbeansätze richtet. Eine verwandte Richtung finden wir in der Kapelle des Peterhofes in Freiburg i. Br. (um 1580). Auch die reiche ornamentale Ausstattung der Kapelle in der Wilhelmsburg bei Schmalkalden in Stuckrelief und Malerei ist deutsch.

Bei den Kirchenbauten in italienischer oder von dieser abgeleiteter Renaissance, bezw. im Barock ist Stuckdekoration die Regel. Die Wandpfeiler oder, wo solche fehlen, die Wände erhalten ein Pilastersystem, das durch ein Gesimse gegen das Gewölbe abgeschlossen ist; die Teilung der Gewölbe geht von diesen aus (vergl. Art. 91, S. 140 ff. und Fig. 118 bis 120 [S. 135 bis 137]. Die Umrahmungsprofile der Gewölbeteilungen werden mit Eierstäben, Herzlaub und anderen Ornamentreihungen geziert; die Füllungen bleiben entweder frei oder werden mit vegetabilischem Ornament, mit Engelsköpfchen, wohl auch mit ganzen Figuren geschmückt. Die oberbayerischen Kirchen, deren ich in Art. 91 (S. 140 u. 141) einige namhaft gemacht habe, sind in dieser Weise ausgestattet. Hier hat sich eine Stuckatorenschule an den Bauten der bayerischen Fürsten ausgebildet. Sie geht von *St. Michael* in München aus, erreicht in der Residenz durch verschiedene Entwickelungsstufen ihren Höhepunkt, verflacht sich aber bald nach dem Abschlufs des Residenzbaues. Ein reizendes kleines Werk ist die Hauskapelle der Bischöfe zu Freising von 1621[323]); doch beginnen die Formen hier schon stumpfer zu werden. Eine weitere Stufe bezeichnen die Kirche *St. Karl Borromaeus* in München (1621 bis 1623[324]), dann die Stiftskirche in Polling (1621—28[325]), denen die Kirchen in Weilheim (1624—31[326]) und Beuerberg (1628—30[327]) folgen. In der

Fig. 281.



Orgelbühne im Dom zu Konstanz[322]).

322) Nach einer Photographie.

323) Siehe: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892—95. Bd. I, Taf. 46.

324) Siehe ebendas., Bd. I, Taf. 167.

325) Siehe ebendas., Bd. I, Taf. 100 u. 101.

326) Siehe ebendas., Bd. I, Taf. 104.

327) Siehe ebendas., Bd. I, Taf. 121.

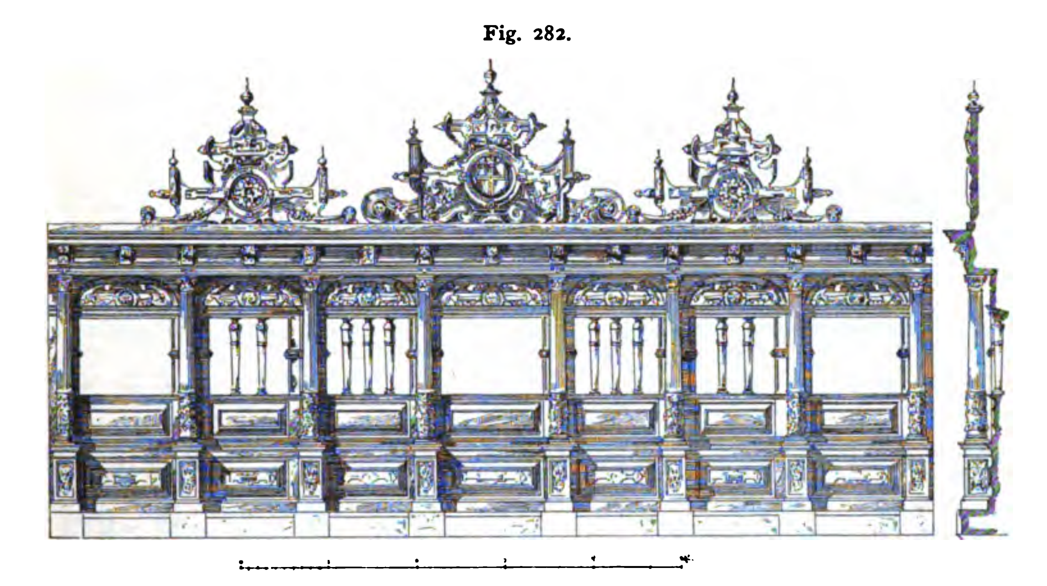
Digitized by Google

zweiten Hälfte des dreifsigjährigen Krieges ist kein weiteres Denkmal entstanden; unmittelbar nach dem Kriege wird aber in Möschenfeld[328]) der gleiche Stil wieder aufgenommen. Es folgen die Kirchen *Maria Birnbaum* bei Aichach (1661—65[329]), Habach (1663—68[330]), Ilgen und Klein-Helfendorf im Bezirksamt Rosenheim. Eine verwandte, doch keineswegs identische Dekorationsweise treffen wir an einigen Bauten in der Steiermark, so an der Grabkapelle zu Seckau (1587—92) und an derjenigen zu Ehrenhausen (1606—14[331]).

121. Emporen und Orgelbühnen.

Als Bauteile, wenn auch nicht immer in organischem Zusammenhang mit dem Kirchengebäude stehend, sind Emporen, Orgelbühnen und Lettner zu betrachten. Die Brüstungen der beiden ersteren bieten der Dekorationslust weiten Spielraum. Die Orgelbühne im Münster zu Konstanz (Fig. 281[332]), ein merkwürdiges Werk der Frühzeit (um 1520), ist gotisch; dort dringen in die Dekoration

Fig. 282.



Chorschranken in der Kirche *St. Michael* zu Zwolle[332]).

allerlei Motive der Frührenaissance ein, welche reizend und frisch entworfen und vortrefflich ausgeführt sind.

Im allgemeinen werden die Emporen und Orgelbrüstungen in eine Reihe von Feldern geteilt, welche durch Profile umrahmt oder durch Säulen oder Pilaster getrennt und oben und unten durch Gesimse zusammengefafst werden. Die Flächen werden mit Ornament, Reliefs oder Malerei gefüllt. Das Motiv, das auch an den Brüstungen der Kanzeln vorkommt, macht alle Abstufungen von einfach klarer Anordnung bis zur barocksten Verzerrung der Formen durch.

122. Lettner.

Lettner wurden im XVI. Jahrhundert in den Niederlanden noch mehrfach, in Deutschland nur ausnahmsweise ausgeführt. Ob der strenge Abschlufs des Chors in den Niederlanden von Spanien aus Eingang gefunden hat, soll hier nicht untersucht werden. Von den niederländischen Lettnern sind einige, wie

328) Siehe ebendas., Bd. I, Taf. 113.
329) Siehe ebendas., Bd. I, Taf. 32.
330) Siehe ebendas., Bd. I, Taf. 98.
331) Beide Kapellen sind aufgenommen in: Deutsche Renaissance, Bd. 9.
332) Nach: EWERBECK, a. a. O.

Digitized by Google

derjenige in der Pfarrkirche zu Dixmude und jener in *St. Gommaire* zu Lierre, beide aus dem XVI. Jahrhundert, in einer wilden Spätgotik gehalten. Der reiche

Fig. 283.

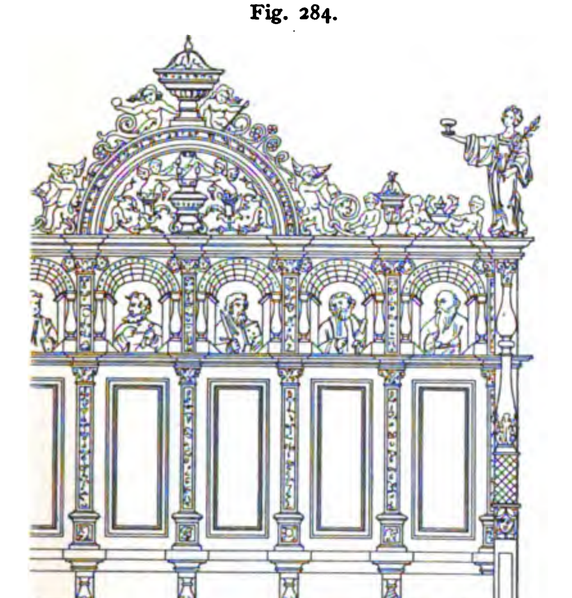
Schmiedeeisernes Gitter in der *St. Vincenz*-Kirche zu Breslau[331]).



[331]) Siehe: Deutsche Renaissance, Abt. 53.

Lettner in *St. Marien* im Kapitol zu Köln, jetzt als Orgelbühne dienend, ist gleichfalls eine niederländische Arbeit; er ist 1524 in Mecheln angefertigt, ein reiches Prachtwerk der flandrischen Frührenaissance. Der Lettner im Dome zu Hildesheim [834]), 1546 vollendet, ist das Werk eines norddeutschen Künstlers, gleich meisterhaft in der Erfindung wie in der Ausführung; von den ruhigen unteren Teilen an findet gegen oben eine Entwickelung zur höchsten Pracht statt. Der Lettner in der Kathedrale zu Herzogenbusch [835]), jetzt im South-Kensington-Museum zu London, ist ein stattliches Werk der niederländischen Hochrenaissance: drei Arkaden, von dorischen Doppelsäulen getragen, darüber eine hohe Brüstung; die Komposition ist einfach und klar und die Formengebung rein und kräftig.

Fig. 284.



Chorgestühl im Münster zu Bern [837]).

123. Chorschranken

Den weiteren Abschlufs der Chöre nach den Chorumgängen oder den Nebenchören bewirken Chorschranken oder Chorgestühle. Chorschranken, wie sie in den Niederlanden verbreitet sind, sind in Deutschland nicht häufig; sie unterscheiden sich aber in ihren Motiven kaum von den Kapellenabschlüssen, welche in den meisten gröfseren Kirchen vorkommen. An den niederländischen Chorschranken ist der untere Teil geschlossen; der obere läfst den Blick nach dem Chor oder der Kapelle frei.

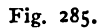
Ein schönes Gitter aus der Frühzeit, ein Übergang von der Gotik zur Renaissance, besitzt die Kirche *Ste.-Gertrude* zu Nivelles [836]). Die Komposition ist unsicher; aber die Einzelheiten sind reizend. Später bildet sich ein System aus, das demjenigen der Täfelungen ähnlich ist. Der untere Teil wird als Sockel behandelt; darauf stehen Pilaster oder Halbsäulen mit einem Gesimse, und über diesem erheben sich zuweilen noch Aufsätze. Die Zwischenräume sind im Sockel mit Füllungen, im oberen Teile mit Balustern aus Holz oder Messing geschlossen. Die Chorschranken in Enkhuyzen (1542 [838]) sind ungemein klar und schön aufgebaut, alles Detail, dem zarten Charakter des ganzen entsprechend, sehr mafsvoll und das Ornament elastisch gezeichnet und vortrefflich geschnitzt. Derber und wirkungsvoller sind die Chorschranken von *St. Michael* in Zwolle (Fig. 282 [832]); das kräftige Halbsäulensystem ist von kartuschenartigen Aufsätzen bekrönt. Eine weitere Steigerung bedeuten die Schranken des Grabmals *Enno II.* in der

[834]) Siehe: Blätter für Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. II, Taf. 77.
[835]) Siehe: EWERBECK, a. a. O., Heft 15, 16, Bl. 24.
[836]) Siehe: YSENDYCK, a. a. O., *Clotures*, Pl. 4.
[837]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 55.
[838]) Siehe: EWERBECK, a. a. O., Heft 11–12, Bl. 14.

Digitized by Google

grofsen Kirche zu Emden [839]); hier wechseln im grofsen wie im kleinen Systeme Säulen und Karyatiden; sie stehen gedrängt; alles Relief ist kräftig, die Wirkung schwer. In Süddeutschland sind derartige Schranken selten; die schönen

Fig. 285.



Chorgestühl in der grofsen Kirche zu Dordrecht [840]).

Schranken der Grabkapelle in Seckau [841]) stehen vereinzelt. Dagegen sind

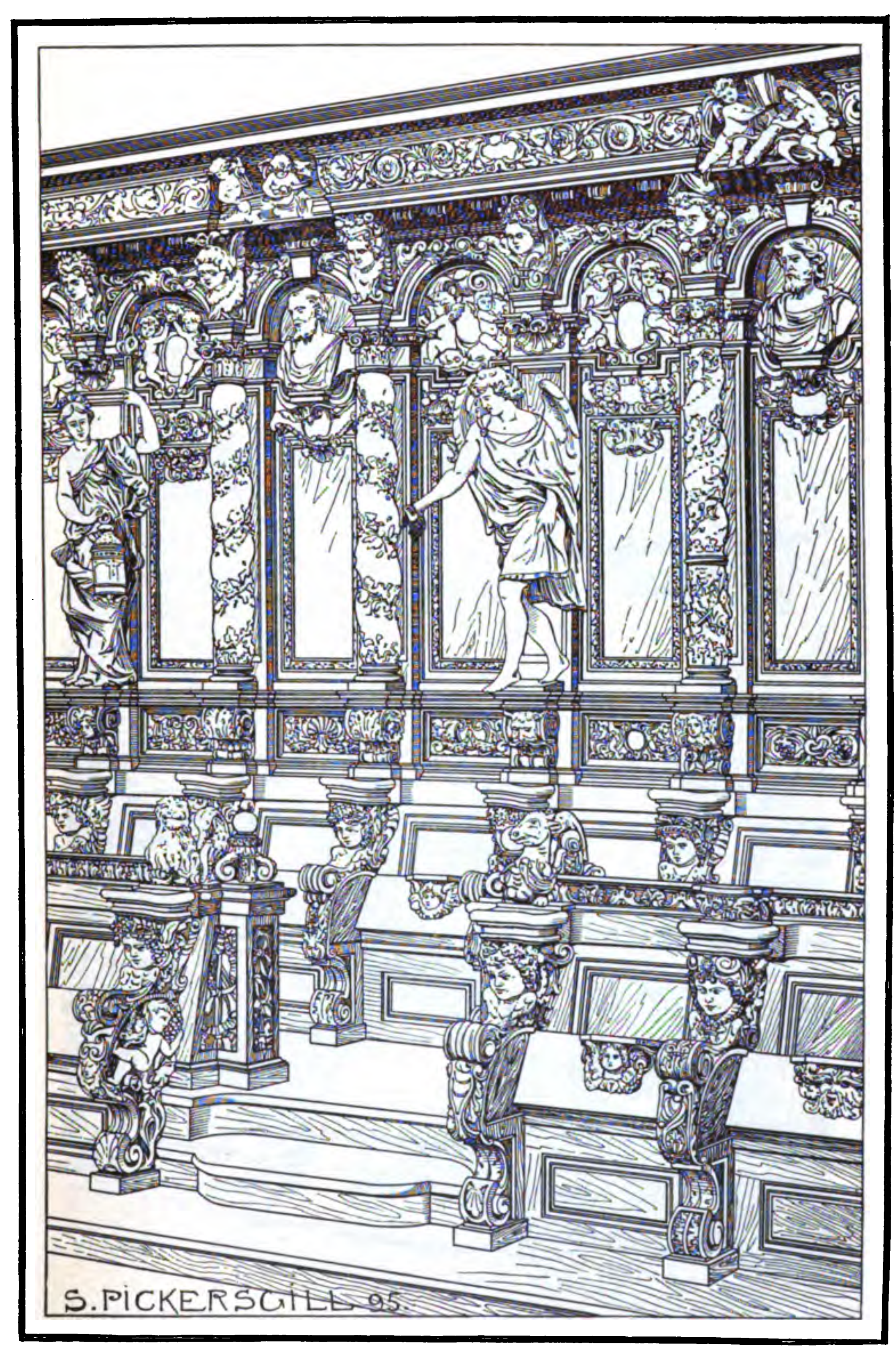
[839]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 60.

[840]) Nach: Ysendyck, a. a. O., *Stalles*, Pl. 2.

[841]) Siehe: Deutsche Renaissance, Bd. 9.

Digitized by Google

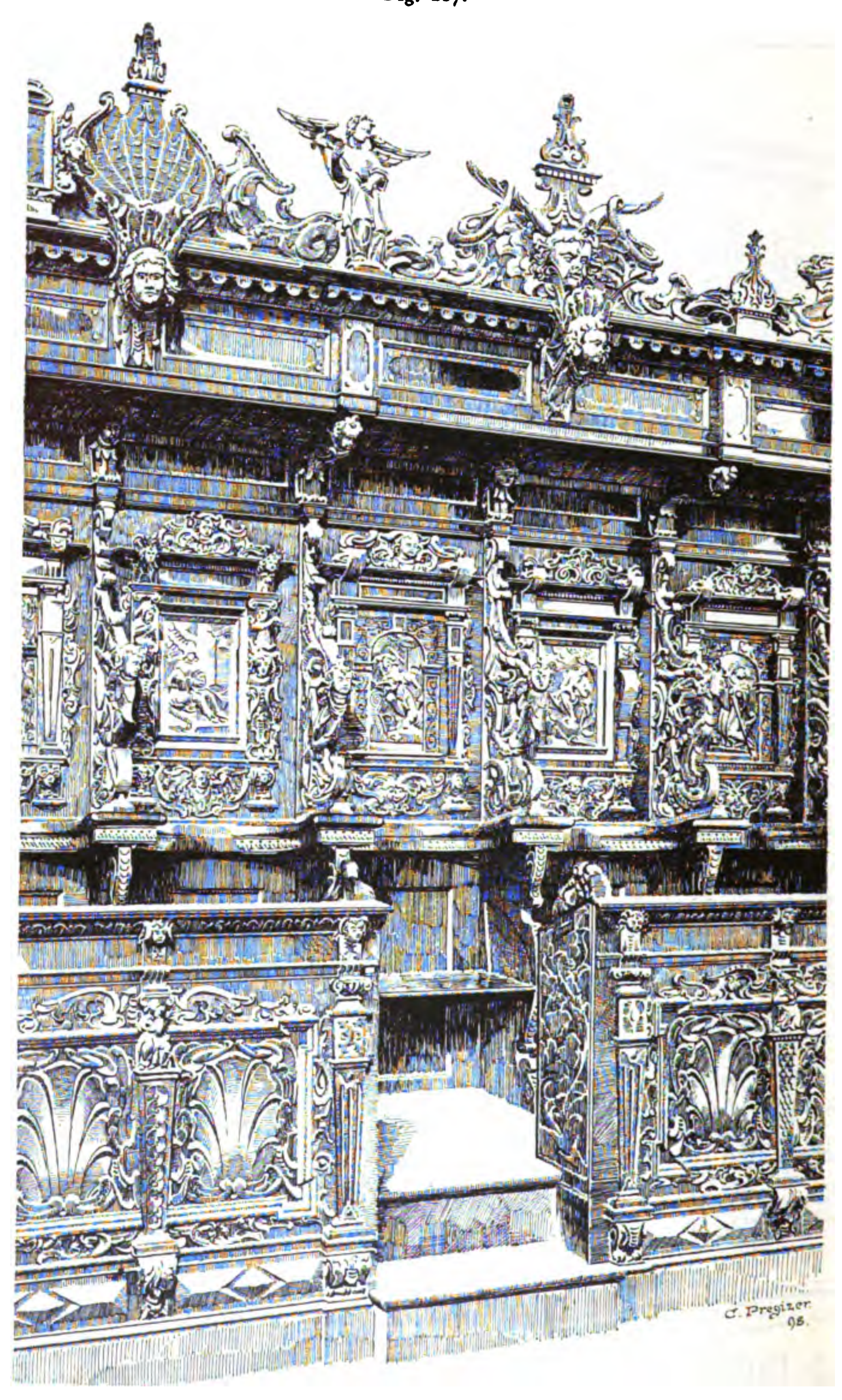
Fig. 286.



Chorgestühl in der Kirche zu Vilvorde[342]).

Digitized by Google

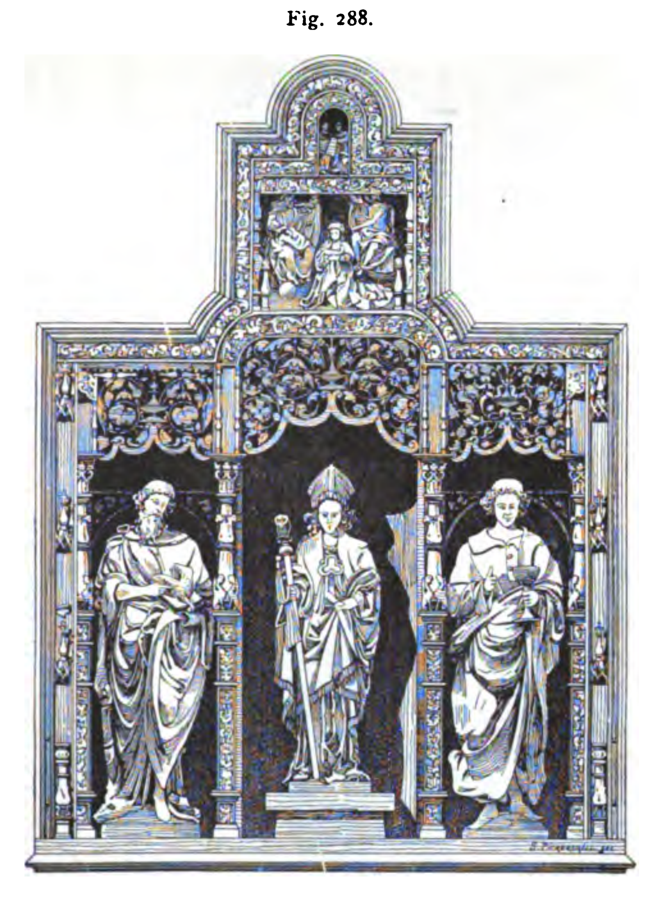
Fig. 287.



Chorgestühl in der Kirche zu Carthaus in Westpreufsen[848]).

Digitized by Google

Fig. 288.



Johannes-Altar zu Kalkar[314]).

Fig. 289.

Altar zu Dornach in Niederbayern[315]).

Digitized by Google

schmiedeeiserne Gitter als Abschlufs von Kapellen beliebt. Der Reiz dieser Gitter beruht meistens auf der schönen und elastischen Linienführung (Fig. 283[338]).

In Kathedralen, Kloster- und Stiftskirchen dienen die Chorgestühle zugleich als Abschlufs des Chores gegen die Seitenschiffe. Auch hier haben die

Fig. 290.



Hochaltar zu Zuckau in Westpreufsen[346]).

Fig. 291.

Seitenaltar in der Kirche *St. Ulrich* zu Augsburg[347]).

Niederlande den Vorrang und weisen zahlreiche Gestühle von hoher Vollendung auf.

Die Renaissance gestaltet das Chorgestühl nach dem Vorgang Italiens von Anfang an architektonisch; über den Trennungswänden der Sitze erheben sich

---

342) Nach: Ysendyck, a. a. O., Pl. 17.
343) Nach einer Photographie.
344) Nach: Clemm, a. a. O., I, Taf. VI.
345) Nach einer Photographie.
346) Nach: Heise. Bau- und Kunst-Denkmäler der Provinz Westpreufsen. Danzig.
347) Nach: Friesenegger, J. M. Die drei Hauptaltäre der St. Ulrichskirche etc. Augsburg 1888.

Digitized by Google

Halbsäulen oder Pilastersysteme; selbst volle Säulen kommen vor. Wohl das früheste ist das Gestühl im Münster zu Bern (Fig. 284[387]); es ist schon in den Jahren 1522—24 von den Meistern *Jakob Rufer* und *Heini Seewagen* angefertigt; die Komposition ist noch unreif. Über einem höheren unteren erhebt sich ein kleines oberes System, zwischen dessen Pilastern in Nischen die Brustbilder

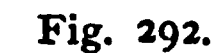
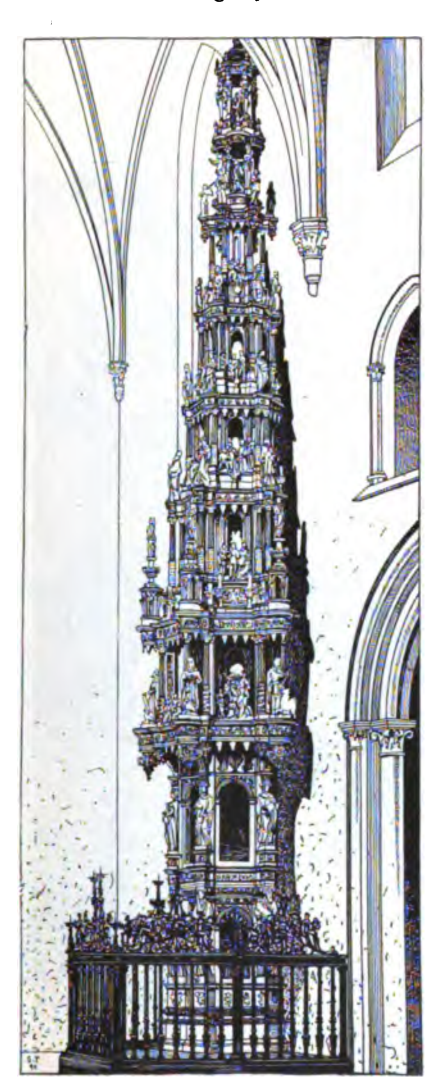
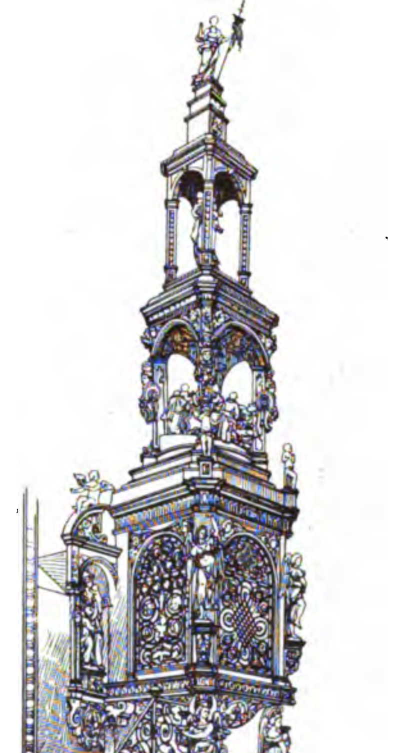


Fig. 292.



Sakramentshäuschen in *St.-Leonhard* zu Léau[348]).

Fig. 293.



Sakramentshäuschen in der Kirche zu Überlingen[349]).

Christi und der Apostel angebracht sind; eine reiche ornamentale Bekrönung schliefst das Ganze ab. *Daniel Hopfer* giebt in einem seiner Kupferstiche ein ähnliches Gestühl. Ganz einfach, aber sehr ansprechend ist das Chorgestühl zu Steingaden in Oberbayern, von 1534.

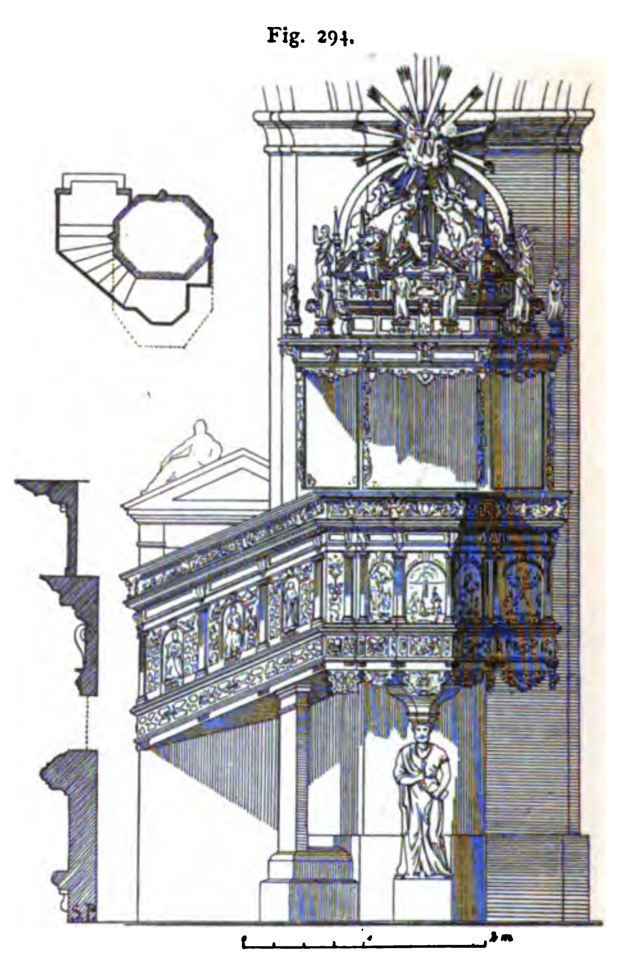
348) Nach: Ysendyck, a. a. O., *Tabernacle*, Pl. 1.

349) Nach: Fritsch, a. a. O.

Digitized by Google

In den Niederlanden waren schon während der spätgotischen Epoche glänzende Gestühle entstanden. Die Vorliebe für solche hält bis in das XVIII. Jahrhundert an, und jede Entwickelungsphase weist bedeutende Werke auf. Das Gestühl in der grofsen Kirche zu Dordrecht (Fig. 285[340]) ist 1538—42 von *Jan Terwen (Jean Teruenne)* angefertigt; es verbindet mit allem Reiz der Früh-Renaissance doch einen sehr klaren architektonischen Aufbau und ist von unübertroffener Vollendung der Ausführung. Als Typus einer weiteren Entwickelungsstufe kann das — allerdings profanen Zwecken dienende — Gestühl im Rathause zu Nymwegen[350]) von 1555 bezeichnet werden; an Stelle der Pilaster sind dorische Halbsäulen getreten. Der jugendliche Reiz des Dordrechter Gestühls ist hier geschwunden; die Formenbehandlung ist streng und herb. Freier und reicher sind die schönen Gestühle in *St. Martin* zu Ypern (1598[351]), von *Taillebert* aus Ypern angefertigt, in der Kirche zu Loo und in derjenigen zu Nieuport; die beiden letzteren sind sehr ähnlich; das Ornament beginnt barock zu werden. Der Barock steigert die Pracht bis zur Grenze des Möglichen; alle Formen werden massig; gewundene, mit Blumenkränzen umwundene Säulen ruhen auf vorspringenden Konsolen und tragen weitere Konsolen, die das Gesimse aufnehmen; ja die Säulen werden wohl auch durch Hermen und selbst durch Figuren ersetzt, welche mit der Konstruktion keinen Zusammenhang haben (Fig. 286[342]). Auch die Füllungen der Rückwände erhalten kräftiges Relief. Am Gestühl der Kirche zu Wouw[353]) sind in den Rückwänden, zwischen mächtigen Säulen, Nischen, in welchen Statuen in etwa $^2/_3$ Lebensgröfse stehen. Unschwer dürften sich zu vielen dieser Gestühle Parallelen in Italien finden lassen.

Fig. 294.



Kanzel in der *St. Peters*-Kirche zu Rostock[352]).

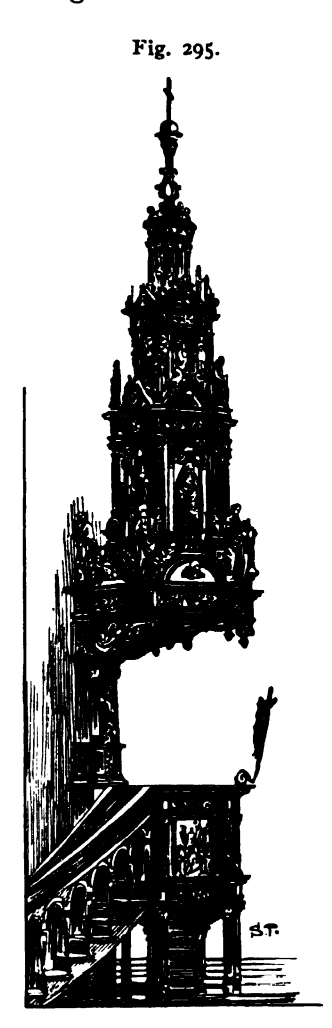
Gleich mächtige Gestühle wie in den Niederlanden kommen in Deutschland kaum vor. In einigen der besten sind niederländische Einwirkungen nicht

[350]) Siehe: YSENDYCK, a. a. O., *Stalles*, Pl. 3.
[351]) Siehe ebendas, Pl. 5.
[352]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 59.
[353]) Siehe ebendas., Pl. 5.

Digitized by Google

zu verkennen. Dies gilt zunächst vom schönen Gestühl in *St. Michael* zu München (1589[854]), das gewifs nicht von *Wendel Dietrich*, der es ausgeführt hat, entworfen ist. Auch das prächtige Gestühl zu Wettingen in der Schweiz möchte ich eher auf niederländische, denn auf italienische Vorbilder zurückführen. Von einfacheren Arbeiten ist das *Brendel*'sche Chorgestühl im Dom zu Mainz eine der besten. Im XVII. Jahrhundert steigert sich auch an deutschen Chorgestühlen die Pracht, leider oft auf Kosten der Klarheit der Komposition. Das Gestühl zu Carthaus in Westpreufsen (Fig. 287[848]) hat im Süden eine Parallele in demjenigen zu Buxheim bei Memmingen; an beiden sind die Stützen der Rückwand durch vorspringende ornamentale Gebilde ersetzt, welche sich kaum vom unruhigen Ornament der Füllungen abheben; ein ruheloses Flimmern webt in der ganzen Erscheinung.

Fig. 295.



Kanzel zu Herzogenbusch[857]).

124.
Altäre.

Die spätmittelalterliche Form des Altars ist der Flügelaltar. Ein Schrein auf niedrigem Untersatz, der Predella, enthält Heiligenfiguren oder Gruppen aus der Heiligengeschichte (diese namentlich in Flandern und am Niederrhein); zuweilen stehen auch zu beiden Seiten des Schreines Figuren auf konsolenartigen Vorsprüngen. Der Schrein kann mit einfachen oder doppelten Flügelpaaren geschlossen werden. Die Flügel tragen Gemälde, welche sich fast immer auf die Legende der Titelheiligen beziehen. Die Renaissance gestaltet auch den Flügelaltar in architektonischer Richtung um. Die Architektonisierung wird im Gebiete der deutschen Renaissance niemals mit voller Konsequenz durchgeführt; wohl aber finden wir streng architektonisch aufgebaute Altäre in Kirchen der italienischen und italienisierenden Stilrichtung.

Die Entwickelung beginnt damit, dafs Renaissancemotive in die Dekoration der Altarschreine eindringen. Wir nehmen dies an vielen vlämischen und niederrheinischen Altären[855]) wahr; wir bemerken es am Altar der Bergleute in Annaberg[856]), am Altar der Rochus-Kapelle in Nürnberg (siehe Fig. 12, S. 26) und anderwärts. Am Johannes-Altar in Kalkar (Fig. 288[844]) ist die Gesamtform des Schreines noch gotisch, alles Ornament dagegen Renaissance und von reifster Schönheit. Noch spät, im Jahre 1572, wurde in der oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt ein grofser Flügelaltar nach Entwürfen von *Hans Mielich* aufgestellt[858]). Der Aufbau des Schreines ist reich, doch nicht unklar; die Bekrönung vermengt die Formen einer schon in den Barock übergehenden Renaissance mit spät-

[854]) Siehe: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892—95. Bd. I, Taf. 164.

[855]) Siehe auch: YSENDYCK, a. a. O., *Retable*, III; *Sculpture*, 23 — ferner: CLEMEN, a. a. O., Bd. I, Taf. IV u. VII.

[856]) Siehe: STECHE, a. a. O., IV, Beilage X.

[857]) Nach: EWERBECK, a. a. O.

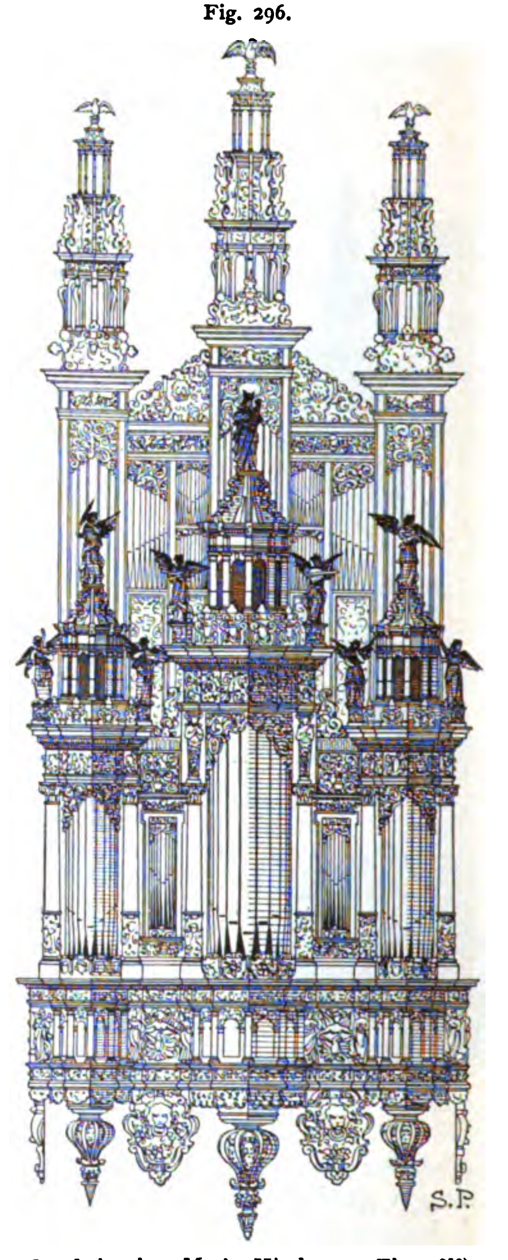
[858]) Siehe: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892—95. Bd. I, Taf. 6.

Digitized by Google

gotischen Einzelheiten zu prachtvoll phantastischer Gesamtwirkung; die Formen von Geschmeiden sind in monumentaler Gröfse ausgeführt.

Altarflügel konnten angebracht werden, so lange die Architektonisierung des Altars noch nicht zur Aufnahme von Säulen fortgeschritten war; sobald diese erfolgte, mufsten sie wegfallen. Sie fehlen schon am Hauptaltar zu Annaberg (1522, Fig. 15, S. 28). Aber die dem Flügelaltar eigene Verbreiterung über der Predella ist beibehalten und wird auch weiterhin nicht aufgegeben. Alle Grundzüge der Komposition des deutschen Renaissance-Altars sind schon in diesem frühen Werke gegeben. Die typische Grundform ist dem Süden und dem Norden gemein. Im einzelnen wird sie unendlich variiert. An Stelle der plastischen Darstellungen im Schrein treten schon in der Frühzeit des XVI. Jahrhundertes Altargemälde (Landauer Altar von *Albrecht Dürer*, Altar von *M. Feselen* in der oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt); gegen Ende des Jahrhundertes werden sie zur Regel.

Fig. 296.



Orgel in der *Marien*-Kirche zu Thorn[359]).

Der Altar erhält dann wohl die in Fig. 289[345]) dargestellte Form, bei welcher die äufseren Interkolumien nicht geschlossen sind. In diesen Zwischenräumen werden Statuen aufgestellt. Die äufseren Säulen bleiben nicht selten weg. Die Figuren stehen alsdann entweder ganz frei, oder über denselben springt ein hornartiges Gebilde vor, so dafs sie unter einem Baldachin zu stehen scheinen. Auch der obere Aufsatz wird mannigfach modifiziert. Der Hochaltar der Kirche in Zuckau in Westpreufsen (Fig. 290[346]), eine gute Danziger Arbeit aus dem Anfang des XVII. Jahrhundertes, hat bereits ein Tabernakel; der Aufbau ist reich; aber die Massen lösen sich nicht voneinander.

In den grofsen Jesuitenkirchen wird der Aufbau der Altäre zu riesiger Gröfse gesteigert. Sehr schön ist der der Jesuitenkirche in Köln, weniger gelungen der Hochaltar in *St. Michael* zu München. Die drei Hauptaltäre von *St. Ulrich* in Augsburg (Fig. 291[347]), welche zwischen den Jahren 1603 und 1606 von

[359]) Nach: Heise. Bau- und Kunst-Denkmäler der Provinz Westpreufsen. Danzig. Bd. II.

Digitized by Google

Johann Degler und *Elias Greuter* aus Weilheim angefertigt wurden, sind an freier Gruppierung und elegantem Aufbau kaum übertroffen worden.

Ein so lockerer Aufbau, wie ihn die Altäre von *St. Ulrich* haben, setzt Holz als Material voraus; bei Altären aus Stein mufste die Komposition eine geschlossenere werden. Reichtum der Anordnung war damit nicht ausgeschlossen, wie der glänzende Altar der Schlofskapelle in Aschaffenburg oder derjenige der *Agnes Bernauer*-Kapelle in Straubing beweisen; im allgemeinen aber drängte das Material doch auf Vereinfachung. Die Seitenaltäre in *St. Michael* zu München, diejenigen im Salzburger Dome und andere sind einfache Säulen-Ädikulen.

Fig. 297.



Taufbecken in *Notre-Dame* zu Diest[850]).

Der Altaraufbau der deutschen Renaissance entwickelt sich vom gotischen Flügelaltar aus unter der Einwirkung des italienischen Motivs der Ädikula. Es wäre verlockend, das gegenseitige Verhalten der beiden Motive im Laufe der Entwickelung zu verfolgen. Leider ist das Material zu einer erfolgreichen Durchführung dieser Untersuchung noch nicht gesammelt.

125. Sakraments-häuschen.

Im Mittelalter wurde das Allerheiligste nicht auf dem Hochaltar, sondern in einem eigenen Gehäuse, dem Sakramentshäuschen, aufbewahrt. Die gotischen Sakramentshäuschen sind entweder Nischen in der Chorwand, die von Architekturmotiven eingefafst und mit einem Eisengitter geschlossen sind, oder sie sind turmartige Bauten. Auch während der Renaissanceperiode sind noch vereinzelte Sakramentshäuschen entstanden. Das bedeutendste ist dasjenige in *St. Léonard* zu Léau in Belgien (Fig. 292[848]); es ist 1552 von *Cornelius Floris (de Vriendt)* aus Antwerpen errichtet. Das gotische Motiv des hohen Turmhelmes ist mit Glück in die Renaissance übersetzt. Der Aufbau ist klar gegliedert und die Formenbehandlung vortrefflich. Das Tabernakel in Überlingen von 1611 (Fig. 293[849]), drei leichte Hallen übereinander in wohl abgewogener Verjüngung, ist ein treffliches Werk der deutschen Spät-Renaissance. Man beachte die von den Altären übernommenen seitlichen Figurennischen an der Wand. Das Sakramentshäuschen ist aus einer Zeit, in der das Tabernakel seine normale Stelle schon auf dem Hochaltar hatte.

126. Kanzeln.

Das Kompositionsmotiv der Kanzel wird von der Spätgotik fertig überliefert; die Renaissance ändert es nicht; sie gestaltet es nur im einzelnen um. Die deutsche Kanzel ist stets an die Wand oder an einen Pfeiler der Kirche

Nach: Ysendyck, a. a. O.

Digitized by Google

gelehnt, ein ausgekragtes oder von einer Säule getragenes Podium mit einer Brüstung, zu dem eine Treppe hinaufführt. Über der Kanzel ist ein Schalldeckel, der gewöhnlich mit einem phantastischen Aufbau bekrönt ist.

Schon 1526, unter *Albrecht von Brandenburg*, erhielt der Dom in Halle eine Kanzel im Stil der Früh-Renaissance. Die Tektonik kommt in der Fülle kleiner Motive nicht recht zum Ausdruck; im einzelnen ist vieles Reizende. An der Brüstung der Treppen und der Kanzel sind die Relieffiguren der vier Evangelisten und der vier Kirchenlehrer angebracht. Sie, zuweilen sogar die ganze Reihe der Apostel finden wir an vielen Kanzeln. Klarer ist die Gliederung an der Kanzel der *Marien*-Kirche in Zwickau vom Jahre 1538, einem Werke der sächsischen Schule. Den Typus der entwickelten Renaissance zeigt die Kanzel der *Petri*-Kirche in Rostock von 1588 (Fig. 294 [362]). Die Säule ist hier durch eine Figur des Apostels *Petrus* ersetzt. Figuren als Träger der Kanzeln finden sich auch anderwärts. Im einzelnen wird nun die typische Form vielfach variiert, und es zeigt sich auch an den Kanzeln, dafs gerade die immer wiederholte Bearbeitung eines Motivs die Erfindung reizt und stets neue und originelle Lösungen zu Tage fördert.

Fig. 298.



Taufbecken in der grofsen Kirche zu Breda [365]).

Ich greife aus der grofsen Menge einige wenige heraus: *St. Jürgen* in Wismar (1606 [361]), ohne Stütze, breit und mächtig, das Detail sehr barock; *St. Martin* in Bremen (nach 1600), ohne Stütze, zierlich, mit reicher Schnitzerei, verwandt dem Schnitzwerk der Güldenkammer; *St. Andreas* in Hildesheim (1642 [362]) überaus wirkungsvoll, ohne Überladung; Stiftskirche in Aschaffenburg (1602 [363]), deutsch barock, sehr reich und glänzend in Stein ausgeführt; *St. Michael* in Lüneburg (1602 [364]), das Figürliche von einem Nachahmer *Jacopo Sansovino*'s. Dem niederländischen Kreise gehört die Kanzel im Dom zu Trier an, 1570 von *Ruprich Hoffmann*, der Aufbau klar und fest, das Detail im sog. Floristil. Alle übertrifft durch den grofsartigen Aufbau ihres Schalldeckels die Kanzel in der Kathedrale zu Herzogenbusch (um 1570, Fig. 295 [357]), vielleicht ein Werk *Jan Terwens*.

127.
Orgeln.

Ist bei den Kanzeln das Motiv stets das gleiche, das immer neu durchgearbeitet wird, so gewährt der Aufbau der Orgeln die Möglichkeit der verschiedenartigsten Kombinationen. Eine Beschränkung aber liegt darin, dafs in den

[361]) Siehe: Deutsche Renaissance, Abt. 59.
[362]) Siehe: Blätter für Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. II, Taf. 47.
[363]) Siehe ebendas., Taf. VIII.
[364]) Siehe ebendas., Jahrg. V, Taf. 85.
[365]) Siehe: Ewerbeck, a. a. O.

Digitized by Google

Pfeifen ein Material von gegebener Gröſse, Form und Farbe verwendet werden muſs; deshalb kehren auch stets die gleichen Motive an den einzelnen Teilen des Aufbaues wieder. Die frühesten Orgeln sind diejenigen in der *Fugger*-Kapelle in Augsburg[366]) (1512, Fig. 13, S. 27) und jene im Dom zu Konstanz (Fig. 281, S. 232), deren Anordnung wohl nicht mehr ganz die alte ist. Eine schöne Orgel aus dem XVI. Jahrhundert besitzt die *St. Georgs*-Kirche in Nördlingen.

Im Beginn des XVII. Jahrhundertes erreichen die Orgeln eine mächtige Gröſse. Die Orgel in der *Marien*-Kirche in Thorn (1609, Fig. 296[359]) zeichnet sich durch ihre klare und doch reiche Anordnung aus, ist indes noch keine der gröſsten. Sehr malerisch gruppiert ist die Orgel in *St. Stephan* zu Tangermünde (1624). Die

Fig. 299.

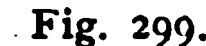


Epitaph des Kurfürsten *Albrecht von Brandenburg* in der Stiftskirche zu Aschaffenburg[367]).

Fig. 300.



Grabmal *Friedrich des Weisen* in der Schloſskirche zu Wittenberg[369]).



bedeutendste dürfte diejenige der Kathedrale zu Herzogenbusch[368]) sein.

Die in protestantischen Kirchen öfters durchgeführte Vereinigung von Altar, Kanzel und Orgel zu einer Gruppe hat völlig befriedigende Lösungen noch nicht gefunden.

128. Taufsteine.

Taufsteine, Taufbecken und Weihwasserbecken haben in der deutschen Renaissance selten die volle Ausbildung gefunden, deren das schöne Motiv der auf einem Fuſs stehenden Schale fähig ist. Das Material ist von alters her Erz oder Stein. Aus ersterem Material besitzen die Niederlande einige schöne Werke. Das Taufbecken in *Notre-Dame* zu Diest (Fig. 297[360]) ruht auf

366) Der Entwurf dieser Orgel wird im Museum zu Basel aufbewahrt.

367) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. III, Taf. 94 — daselbst Taf. 93 auch die Grabplatte.

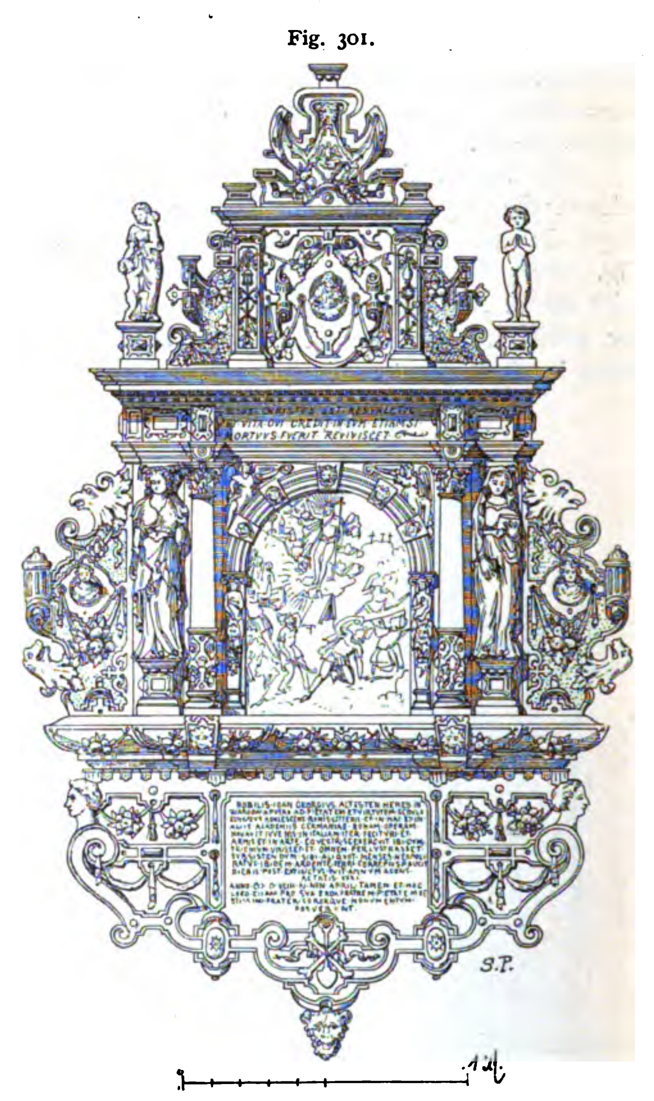
368) Siehe: Ewerbeck, a. a. O.

369) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. VIII, Taf. 34.

Digitized by Google

einem Fufs von Marmor, eine originelle Komposition der Frühzeit. Bedeutender ist das Taufbecken in der grofsen Kirche zu Breda (Fig. 298[365]). Der hohe Deckelaufsatz, welcher an einem schmiedeeisernen Arm aufgehängt ist, ist leider seines Figurenschmuckes beraubt. Die Ausführung in Stein setzt eine kräftigere Bildung des Fufses voraus. Gute Beispiele sind zu Marktbreit in Franken, in der unteren Pfarrkirche in Ingolstadt (1608), in der grofsen Kirche zu Emden im Dom zu Güstrow und anderwärts; doch kommen sie, was vollendete Gestaltung betrifft, anderen Ausstattungsstücken von Kirchen nicht gleich. Auch von Weihwasserbecken ist mir in Deutschland kein wirklich hervorragendes aus der Zeit der Renaissance bekannt.

Fig. 301.



Epitaph des *Johann Georg Altenstein* in der *Marien*-Kirche zu Rostock[371]).

129.
Grabmäler und Epitaphien.

Zur Ausstattung der Kirchen sind endlich die Grabmäler und Epitaphien zu rechnen. Wenn sie auch keinen liturgischen Zweck haben, so wirken sie doch nicht selten sehr bestimmend auf die Gesamterscheinung der kirchlichen Innenräume ein. Aufserdem sind unter diesen Denkmälern manche sehr hervorragende Kunstwerke. Das Grabmal stellt der dekorativen Skulptur die höchsten Aufgaben.

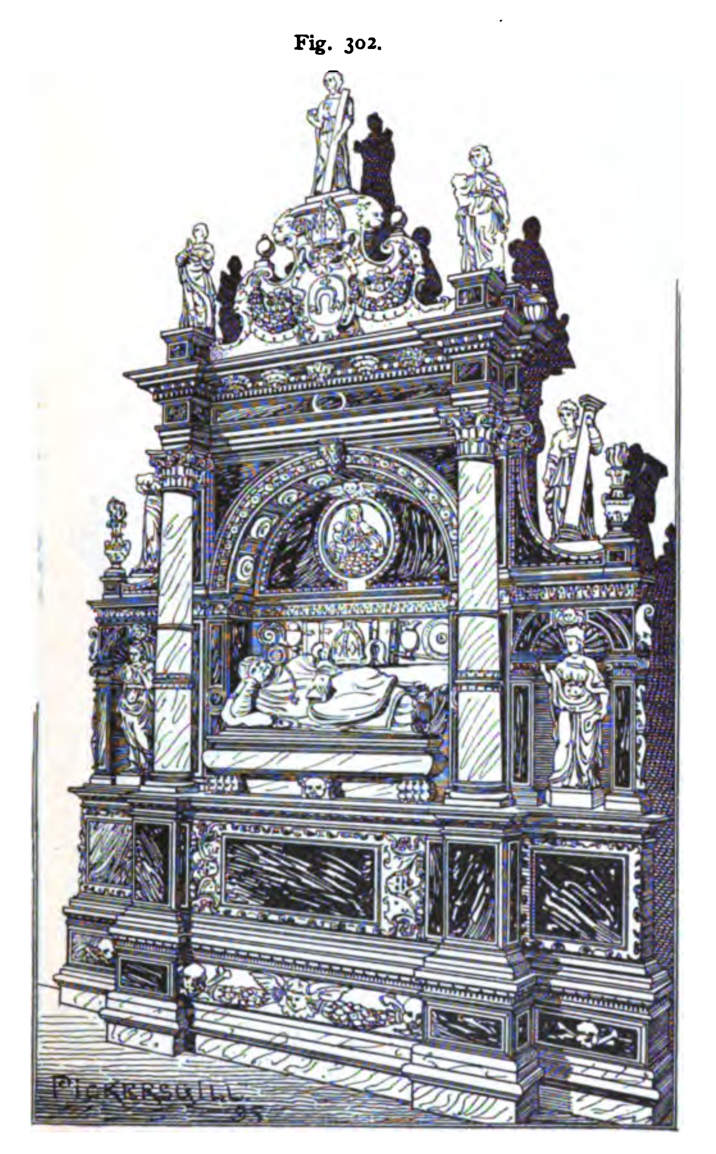
Das Mittelalter kennt als Haupttypen des Denkmals, die Grabplatte, das Hochgrab und das Epitaph. Über die Unterschiede und die Beziehungen von Grabplatte und Epitaph hat neuerdings *Alfred Schröder*[370]) eine schöne Untersuchung gegeben, auf welcher die folgenden Ausführungen beruhen. Das ursprüngliche Erinnerungszeichen war vom frühen Mittelalter an die Grabplatte, welche, über dem Grab in den Boden der Kirche oder des Kreuzganges eingelassen, das Wappen oder das Bild des Verstorbenen oder auch symbolische Darstellungen trug. Das Bild war entweder nur in Umrissen in die Platte eingezeichnet, oder es war in Relief ausgeführt. Die Lage der

[370]) In: Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrb. des hist. Ver. Dillingen. XI, S. 83 ff.
[371]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 59.

Digitized by Google

Platte im Fufsboden gestattete kein hohes Relief; gleichwohl ging man schon gegen Ende des XI. Jahrhundertes zu solchem über. Man konnte aber derartige Platten nicht mehr einfach in den Fufsboden einlassen, sondern mufste sie über diesen erheben. Auf diesem Wege kam man zum sog. Hochgrab, bei dem die Platte auf einem rechteckigen Unterbau ruht, oder man legte die Platte auf freistehende Stützen.

Fig. 302.



Grabmal des Bischofs *Petrus Kostka* zu Kulmsee[372]).

Der Ausgangspunkt des Epitaphs aber ist ein anderer. Es ist ursprünglich nur ein Denkstein für eine fromme Stiftung, und die Darstellung hat anfänglich keine Beziehung auf Tod und Leben, sondern ist ein Andachtsbild. Die Bezeichnung Epitaph kommt also diesen frühen Denksteinen nur sehr uneigentlich zu. Es ergeben sich indes im Laufe des XV. Jahrhundertes Berührungen zwischen beiden, welche daraus folgen, dafs der Stifter in der Nähe des Denksteines begraben wurde. Zuweilen kommen Grabplatte und Epitaph nebeneinander vor; zuweilen wird die Grabplatte nicht in den Boden eingelassen, sondern wie das Epitaph aufrecht an die Wand gestellt; zuweilen vertritt das Epitaph ihre Stelle.

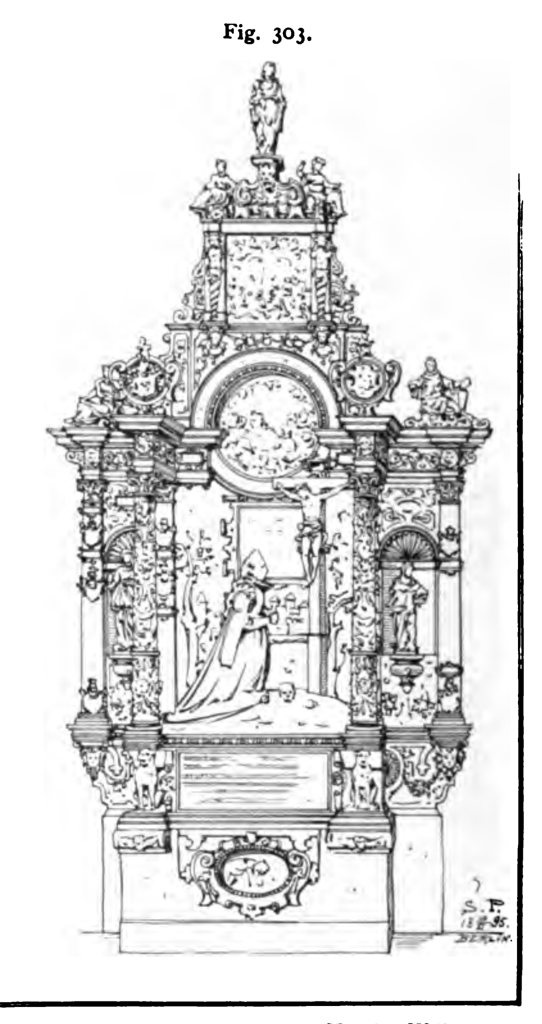
Im Beginn der Renaissance sind Grabmal und Epitaph schon keine verschiedenen formalen Typen mehr, sondern unterscheiden sich nur durch die Gegenstände der Darstellung, auf dem einen das Bildnis des Verstorbenen, auf dem anderen ein Andachtsbild, Maria mit dem Christuskinde, der Schmerzensmann, die Kreuzigung; dabei oft der Stifter in Anbetung vor dem Gottessohn, sei es allein, sei es mit seinen Angehörigen, wohl auch unter dem Schutze seines Patrons und anderer Heiligen.

[372]) Nach: HEISE. Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreufsen. Danzig. Bd. II.

Digitized by Google

Wir haben hier die Grabmäler nur von ihrer formalen Seite zu betrachten. Die Grabplatte kommt, wenigstens in der Frühzeit, noch häufig vor. Die Komposition unterscheidet sich nur wenig von der spätgotischen. Den Rand nimmt die Inschrift ein. An ihre Stelle tritt schon früh Ornament. Auf der Fläche ist der Verstorbene dargestellt, stehend; das Kissen unter dem Kopfe kommt nur noch ausnahmsweise vor. Er steht wohl unter einem Bogen[873]) oder unter einer Ädikula. In sehr unentwickelter Form finden wir diese auf dem Grabstein des 1513 verstorbenen *Peter von Altenhaus* in *St. Jodok* zu Landshut. Neben Grabsteinen kommen Erzplatten vor. Einige der besten gingen aus der *Vischer*'schen Hütte in Nürnberg hervor; zwei sehr schöne befinden sich in der Schloßkirche zu Aschaffenburg: eine Grabplatte und ein Epitaph *Albrecht*'s *von Brandenburg* (Fig. 299[867]). Ich erinnere ferner an die Arbeiten von *Cordt Mende* in Lübeck und an die schöne Grabplatte des *Gottfried Werner von Zimmern* in Meßkirch[874]) von *Pankraz Labenwolf* aus Nürnberg. In Sachsen sind gravierte Erzplatten verbreitet. Ihre Komposition unterscheidet sich nicht von derjenigen der Reliefplatten. Schöne Beispiele finden sich in Freiberg im Erzgebirge und in Meißen.

Fig. 303.



Grabmal der Herzogin *Anna Ursula Wilhelmine von Braunschweig* in der Kirche zu Crailsheim[875]).

Bei allen diesen Platten ist das Motiv im voraus gegeben, und ihr Verdienst liegt nur in der guten Anordnung im einzelnen und in der Sorgfalt der formalen Durchbildung. Sehr wesentlich ist das richtige Größenverhältnis der Figur; es ist nicht immer getroffen. Die Figur auf der schönen Platte von Labenwolf in Meßkirch ist zu klein und die Fläche zu breit; der Raum erscheint leer.

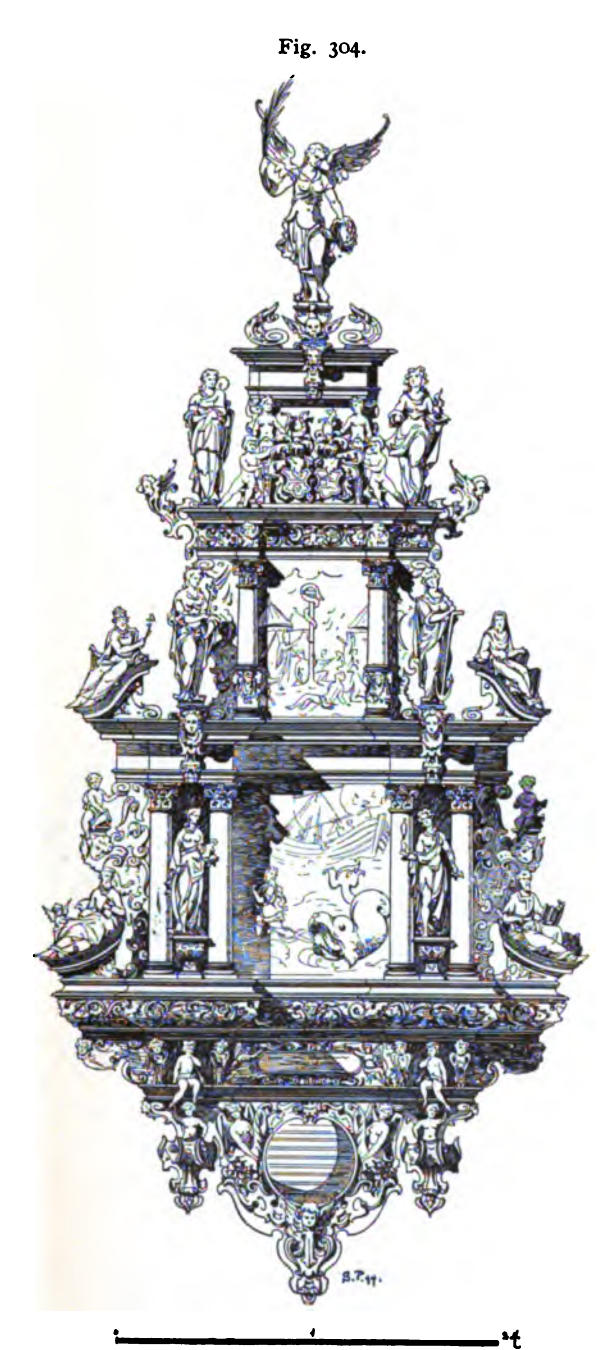
Auf vielen frühen Grabplatten steht der Verstorbene in einer Nische, oder wenigstens unter einem Bogen. Von dieser Anordnung ist nur ein Schritt zur Ädikula. Das unerschöpfliche Motiv findet schon früh in der Grabplastik Aufnahme. *Peter Vischer*'s Grabmal *Friedrich des Weisen* in der Schloßkirche zu Wittenberg (1527, Fig. 300[869]) ist von monumentaler Wirkung, die weniger in den Verhältnissen als in der guten Abstufung des Reliefs begründet ist.

[873]) Siehe: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892–95. Bd. I, Taf. 70.
[874]) Siehe: Kraus, F. X. Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Freiburg i. B. Bd. V, Taf. 4.
[875]) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Das Motiv wird sofort in verschiedener Weise bereichert und erweitert. Am Epitaph des Grafen *Wilhelm von Zimmern* in Meſskirch[376]) von *Wolfgang Neidhard* aus Ulm hat die Predella seitliche Vorsprünge, über welchen sich durchbrochenes Ornament neben den Pilastern emporrankt. Dann treten Figuren neben die Ädikula (Fig. 301[371]); neben dem Mittelteil werden wohl weitere Nischen angebracht; der obere Aufsatz wird reicher; das Epitaph erhält zwei Geschosse und wird endlich zum vielgliedrigen Prunkstück, das zuweilen die ganze Höhe der Kirche einnimmt. In der Entwickelung der Epitaphien ergeben sich vielfache Anklänge an den Altar; ja es lassen sich beide nicht vollständig auseinander halten.

Fig. 304.



Epitaph des Senators *Hermann Müller* in der *St. Martins*-Kirche zu Bremen[378]).

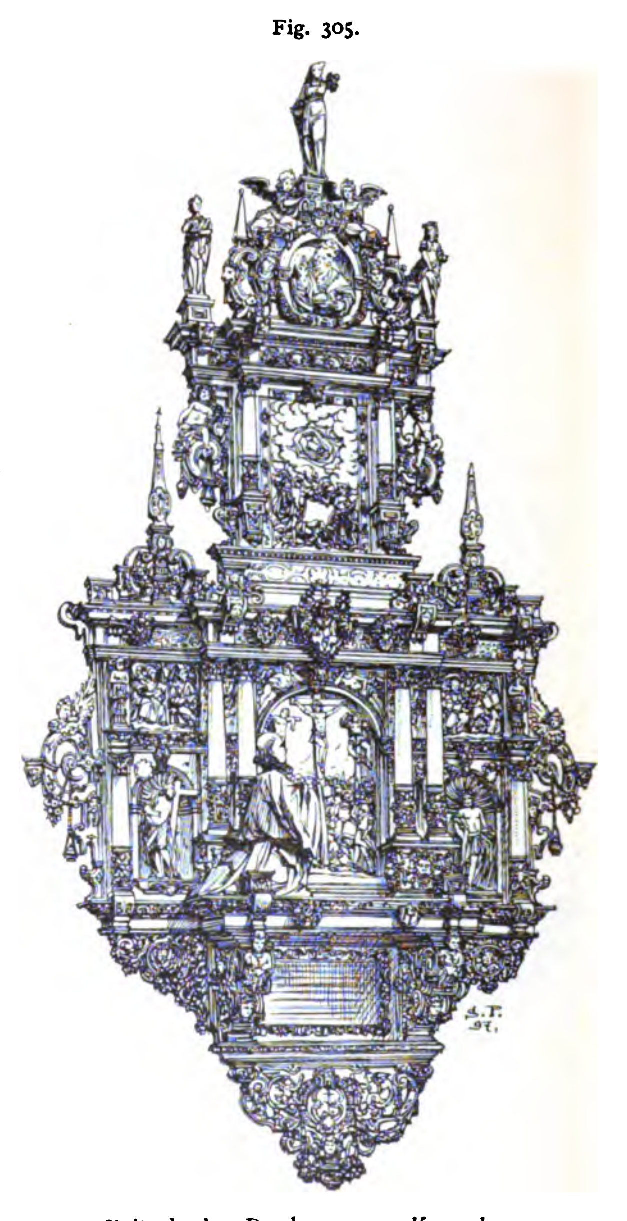
Einfach dreiteilig ist das Epitaph des Ritters *Johann von Eltz* und seiner Gemahlin (1548[377]) in der Karmelitenkirche zu Boppard; das Mittelfeld enthält ein Relief der Taufe Christi; in den Seitenfeldern knieen die anbetenden Gestalten des Ritters und seiner Gemahlin; das Ornament ist vortrefflich behandelt. Ganz italienisch ist das stattliche Grabmal des Bischofs *Petrus Kostka* in Kulmsee (Fig. 302[372]); der in die Mitte gestellte Sarkophag mit der liegenden Figur des Verstorbenen kommt meines Wissens an deutschen Grabmälern nicht vor, ist aber in Italien nahezu die Regel. Unter den deutschen Grabmälern ist eine Reihe der besten in der Schloſskirche zu Pforzheim. Sehr schön ist das Grabmal der Herzogin *Anna Ursula Wilhelmine von Braunschweig* (1601, Fig. 303[375]) in der Kirche zu Crailsheim; es gehört schon dem beginnenden Barock an, ist aber vortrefflich durchgeführt; auch die Figur der Verstorbenen ist sehr ansprechend behandelt.

[376]) Siehe: KRAUS, a. a. O., Bd. I, Taf. 5.
[377]) Siehe ebendas., Abt. 50.
[378]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 34.

Digitized by Google

In den grofsen Kirchen Norddeutschlands finden wir zahlreiche Epitaphien von sehr reichem Aufbau, welche nicht auf dem Boden ruhen, sondern an den Wänden oder Pfeilern aufgehängt sind. Die Stütze, auf welcher sich das Epitaph erhebt, entwickelt sich als hängendes Dreieck zu einer breiten Basis. Man vergleiche zunächst nochmals Fig. 301 (S. 248). Unter den ganz grofsen ist dasjenige des Senators *Hermann Müller* (1626) in *St. Martin* zu Bremen (Fig. 304[378]) eines der vortrefflichsten; der mehrgeschossige Aufbau ist reich und lebhaft bewegt; die Verhältnisse sind sehr gut; verschiedene Farbe des Marmors und teilweise Polychromie steigern die Wirkung. Noch reicher, barock überladen, aber von raffinierter Formenbehandlung ist das Epitaph des Propstes *Otto von Dorgeloh* († 1625) im westlichen Querschiff des Domes zu Münster. Das Höchste an reicher und freier Gruppierung sind die vom Magdeburger Meister *Bastian Ertle* in der Frühzeit des XVII. Jahrhundertes angefertigten Epitaphien in den Domen zu Magdeburg und Halberstadt (Fig. 305[379]). Das Epitaph des Bischofs *Venemar von Aschebroch und Malenberg* im Dom zu Münster mit der Darstellung der Geifselung Christi ist im wildesten Barock höchst virtuos ausgeführt.

Fig. 305.



Epitaph des Domherrn *von Kannenberg* im Dom zu Halberstadt[379]).

Auf weitere Umgestaltungen des Typus kann hier nicht eingegangen werden.

Das Hochgrab fehlt nicht ganz, ist aber selten. In der Stiftskirche zu Tübingen sind die beiden Hochgräber der Herzogin *Dorothea Ursula* und des Herzogs *Ludwig* gute Arbeiten des späten XVI. Jahrhundertes, doch ohne höhere Bedeutung. Auch das Doppelgrab der Kurfürsten *Joachim V.* und *Johann Cicero* im Dom zu Berlin von *Peter Vischer d. A.* und *Johann Vischer* zählt nicht zu den besten Arbeiten der Hütte. Hochbedeutend ist das Kenotaph

379) Nach einer Photographie.

Digitized by Google

Ludwig des Bayern in der Frauenkirche zu München [380]), 1622 nach Entwürfen *Peter Candid*'s von *Dionysius Frey* gegossen. Am Grabmal des Kaisers *Maximilian* in der Hofkirche zu Innsbruck wird die grofse Idee, den Kaiser in einer Versammlung seiner Vorfahren darzustellen, durch die mangelhafte Ausführung kaum beeinträchtigt; aber man bleibe beim Ganzen stehen und gehe nicht auf die Betrachtung der einzelnen Figuren ein. Das gleiche gilt von der Reihe der Herzoge von Württemberg in der Schlofskirche zu Stuttgart. Dagegen ist das Gesamtdenkmal sächsischer Kurfürsten im Chor des Domes zu Freiberg nach Anlage und Ausführung gleich bedeutend; es baut sich in zwei Ordnungen auf; in der unteren die knieenden Figuren der Fürsten und Fürstinnen, in der oberen Propheten; neben dem Altar unten die allegorischen Figuren der Caritas und Justitia, oben Spes und Fides; ganz oben ein Stuckrelief des jüngsten Gerichtes. Die Figuren wie das Ornament sind vortrefflich ausgeführt.

---

20. Kapitel.

Ornament.

130. Übersicht.

Eine eingehende Darstellung des Ornaments der deutschen Renaissance liegt aufserhalb des Planes meiner Arbeit. Hier soll nur eine kurze Übersicht gegeben werden. Eine Geschichte des deutschen Renaissance-Ornamentes ist noch nicht geschrieben; doch hat *Lichtwark* in seinem Buche über den Orna-

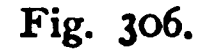


Fig. 306.



Flandrisches Rankenwerk [381]).

mentstich [382]) wenigstens eine Grundlage gegeben. Er giebt auch eine Nomenklatur für die verschiedenen Gattungen des Ornaments, welche ich mit einigen Abweichungen angenommen habe.

Eine systematische Behandlung des Gegenstandes wird dadurch erschwert, dafs die Kategorien vielfach ineinander übergehen und Willkürlichkeiten der Scheidung nicht vermieden werden können.

Die Ausgangspunkte, von denen das Renaissance-Ornament nach Deutschland kommt, sind die schon namhaft gemachten der deutschen Renaissance: Oberitalien, Frankreich und Burgund; denn die Anfänge der deutschen Renaissance liegen ganz auf dem ornamentalen Gebiete.

131. Rankenwerk.

Die erste Ornamentform der Renaissance, welche von Italien aus eindringt, ist das Rankenwerk, die Arabeske. Es kommt in Italien als reines Pflanzen-

[380]) Siehe: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern etc. München 1892–95. Bd. I, Taf. 144.

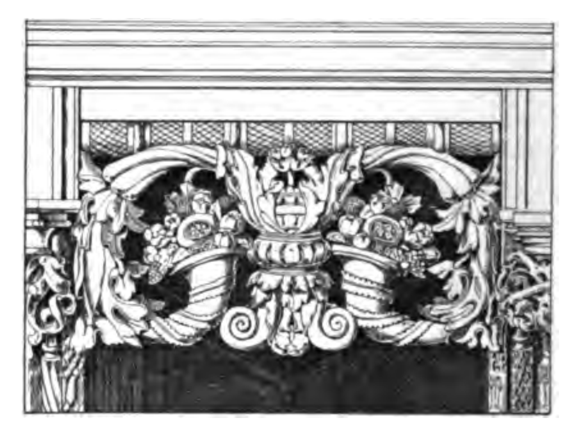
[381]) Nach: Ysendyck, a. a. O.

[382]) Lichtwark, A. Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance etc. Berlin 1888.

Digitized by Google

ornament vor, wird aber auch mit animalischen oder tektonischen Elementen durchsetzt. Die Pflanzen, welche die Motive geben, sind zahlreich. In erster Linie steht der Akanthus, in der Renaissance stets der weichblätterige, dann das Weinlaub, die Feige, die Zaunrübe, der Epheu und andere. Die Formen sind stets stilisiert. Die Entfaltung

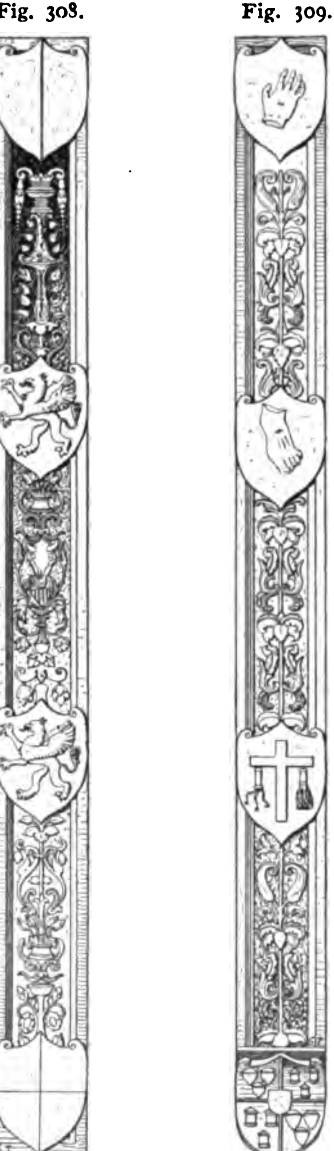
Fig. 307.



Ornament an der Orgelbühne im Dom zu Konstanz[383]).



Fig. 308. Fig. 309.



Ornamente vom Epitaph des *Albert von Brandenburg* zu Aschaffenburg[384]).

der Ranken und Blätter geht entweder von einer lotrechten Symmetrieachse aus, oder sie bewegt sich in einer Folge von Spiralen. Der Pflanzenstengel, der die Mittelachse bezeichnet, ist nicht selten an geeigneten Stellen durch vasenartige Bildungen unterbrochen, wohl auch nach oben oder unten abgeschlossen. In der toskanischen, wie in der besseren venetianischen Ornamentik wiegt die reine Pflanzenform vor; in der lombardischen werden nicht nur die Stämme, sondern auch die Ranken durch Kunstformen unterbrochen oder endigen in breiten Voluten. Überall kommen Ranken vor, welche von menschlichen oder tierischen Halbfiguren ausgehen. Putten, Vögel, Eidechsen und andere Tiere klettern häufig in den Ranken herum. Bei der Komposition wird wohl auf Füllung der Fläche, aber mehr noch auf schöne und elastische Linienführung, nicht nur in den Spiralen der Ranken, sondern auch in der Bewegung der Blätter, gesehen, und unschöne Biegungen, wie harte Brechungen der Linien werden sorgfältig vermieden. Die Komposition ist auf eine Ausführung in flachem Relief berechnet.

Deutschland und die Niederlande übernehmen das Rankenwerk mit all

[383]) Nach einer Photographie.

[384]) Nach: Blätter für Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. III, Taf. 94.

Digitized by Google

Fig. 310.



Füllung an einem flandrischen Schrank[385]).

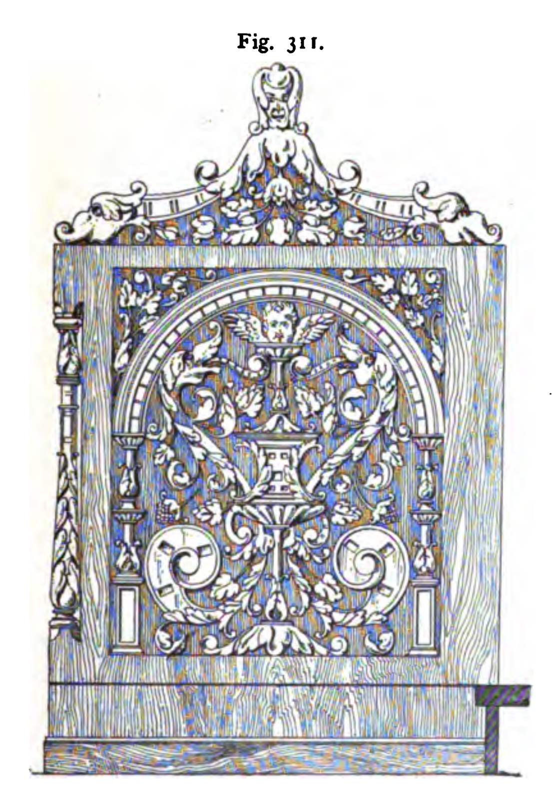
diesen Einzelheiten; aber nur die flandrische Frührenaissance kommt an Freiheit der Linienführung, an feiner Bemessung des Reliefs und vollendeter Ausführung den italienischen oder französischen Vorbildern nahe (Fig. 306[381]). Sie weifs auch den Akanthus, obzwar schematisch, doch angemessen zu behandeln. Ein Charakteristikum ist das kräftige Heraustreten einzelner Blätter aus dem zarten Relief, wodurch pikante Schattenwirkungen erzielt werden.

In Deutschland ändert sich der Stil des Ornaments gleich bei der ersten Aufnahme, und frühzeitig machen sich örtliche Verschiedenheiten geltend. Sie auf engem Raume eingehend zu charakterisieren, ist nicht möglich.

Zuerst findet das Renaissance-Ornament in Augsburg Aufnahme und verbreitet sich von da im südwestlichen Deutschland. Bald wird Basel neben Augsburg ein zweiter Mittelpunkt. Gegenüber dem italienischen Ornament werden alle Formen breiter und schwerer; die Ranken krümmen sich nicht mehr in langen, zarten Spiralen, sondern werden kräftig und widerstandsfähig, und sie haben selten mehr als eine Windung. Auch auf die Reinheit der Linie wird keine so grofse Sorgfalt verwandt wie in Italien. Des weiteren ist das Ornament selten rein vegetabilisch; Anfänge und Endungen, wie die Knoten, werden willkürlich als Vasen, Delphine, Füllhörner oder Voluten gebildet. Ein eindringendes Naturstudium, wie es am italienischen Rankenornament stets wahrzunehmen ist, fehlt. Der Akanthus wird in der plastischen Ausführung ganz schematisch behandelt, und aus den zarten, elastischen Aveolen werden schwere, fleischige Blatthüllen ohne Schwung (Fig. 307[383]). Neben dem Akanthus kommen stets auch andere Blätter im Ornament vor; am verbreitetsten ist ein dreiteiliges Blatt, das man als Feigenblatt bezeichnet.

Der süddeutschen Schule ist die sächsische verwandt. Auf ihren Zusammenhang mit der Lombardei habe ich schon in Art. 31 u. 32 (S. 29 ff.) hingewiesen. Ihr Ornament ist mit sichtlicher Liebe gearbeitet, aber im Zuge

Fig. 311.



Füllung am Chorgestühl in der Kirche *St. Ludger* zu Münster[386]).

[385]) Nach: Ysendyck, a. a. O., *Sculptures*, Pl. 12.

[386]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 28.

Digitized by Google

der Linien befangen und in den Einzelformen nicht selten flau. Einzelnes erhebt sich zu freier Gestaltung, so die Ornamente an den Treppentürmen des Dresdener Schlosses.

Für Süddeutschland ist Nürnberg ein weiterer Mittelpunkt. Hier hat *Peter Vischer* zuerst reines Renaissance-Ornament angewandt. Es ist stets sehr sorgfältig modelliert; die Zeichnung ist sicher; aber die Motive sind klein. Die Blatthüllen des Akanthus haben bei *Vischer* keine tiefen Einschnitte; ihre Enden schlagen sich nicht um, laufen aber zuweilen in kleine Voluten aus. Auch das aufsteigende Ornament an Pilastern setzt sich aus kleinen Motiven zusammen (Fig. 308 u. 309[384]). Des Vaters Weise behalten auch die Söhne bei. *Peter Flötner* dagegen bildet, wie die Friese im Hirschvogelsaal beweisen, das Rankenwerk mit ziemlicher Freiheit; man erkennt das Studium italienischer Vorbilder.

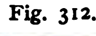
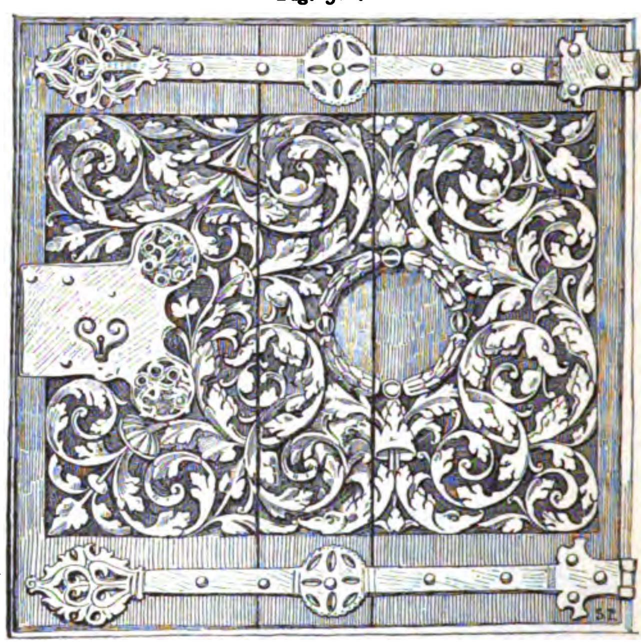


Fig. 312.



Geschnitzte Schrankthür im Kunstgewerbemuseum zu Dresden[387]).

Das Augsburger, wie das Nürnberger Rankenwerk ist in mäſsigem Relief gehalten und wirkt ziemlich flächenhaft. Im Sächsischen ist das Relief ein stärkeres.

In den Niederlanden geht neben der sehr zierlichen flandrischen Ornamentik eine etwas derbere Richtung her. Beliebt sind Medaillons mit Köpfen in hohem Relief oder in voller Rundung als Mittelstücke der Füllungen, deren übrige Fläche mit Rankenwerk gefüllt wird (Fig. 310[385]). Wenn sich in diesen Ornamenten das Blattwerk breiter entfaltet, als in den zarteren flandrischen, so bleibt doch die Ausführung stets eine sorgfältige, und gewisse Eigentümlichkeiten der formalen und technischen Behandlung sind beiden gemein. Am Niederrhein ist der gleiche Stil verbreitet. Vortrefflich gezeichnetes Ornament finden wir auch in Westfalen; auſser den mehrerwähnten Täfelungen im Kapitelsaal des Domes zu Münster sind die des Friedenssaales und des Chorgestühls von *St. Ludger* (Fig. 311[386]) zu nennen. Das Ornament fügt sich ungezwungen in den Raum. Neben das sehr zierliche Blattwerk treten in den Delphinen und den breiten Voluten gröſsere Formen. Dem rheinisch-westfälischen Formenkreise gehört auch die schöne Schrankthür des Dresdener Kunstgewerbemuseums (Fig. 312[387]) an. Das rheinisch-westfälische Ornament hat kleine Formen; die Verteilung auf der Fläche ist gleichmäſsig und reichlich, das Relief kräftig; es ist sehr sicher gezeichnet und vor-

[387]) Nach: Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk., Jahrg. V, Taf. 88.

Digitized by Google

Fig. 313.



Grotesken in den Uffizien zu Florenz[388]).

[388]) Nach einer Photographie.

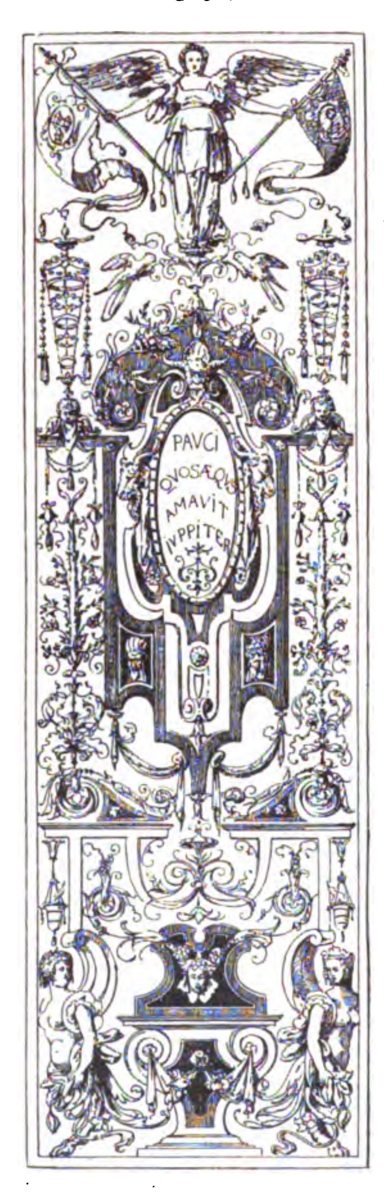
Digitized by Google

trefflich geschnitzt. In Niedersachsen sind die Formen breiter, und die Linienführung ist weniger elastisch.

132. Groteske.

Eine kompliziertere Gattung ist die Groteske. Ich beschränke den Ausdruck auf Ornamente, in welchem tektonische Motive, menschliche Figuren und Tiere, sei es in ihrem natürlichen, sei es in ornamental umgebildeten Formen, sowie naturalistisch dargestellte Pflanzen als gleichwertig neben das Rankenwerk treten. Eine feste Grenze gegen dieses ist nicht zu ziehen. Der Stil der Grotesken hängt mit der Art ihrer Ausführung zusammen; sie sind ihrem Wesen nach gemalte Ornamente. Wie die Übersetzung des Rankenwerkes aus dem Relief in die Fläche bei den Intarsien gewisse stilistische Modifikationen bedingt, so bringt auch die Ausführung in Farben einen anderen als den Reliefstil mit sich; das Verhältnis des Ornaments zum Grunde ist ein freieres; der Aufbau kann lockerer sein. Die Groteske kann über die Grenze des reinen Ornaments hinausgehen, indem sie bestimmte Gedanken zum Ausdruck bringt, die allerdings nicht der realen, sondern einer heiteren Märchenwelt entnommen sind.

Fig. 314.



Groteske in der Trausnitz bei Landshut[389]).

Fig. 315.



Moreske an einem Altar im bayerischen Nationalmuseum[390]).

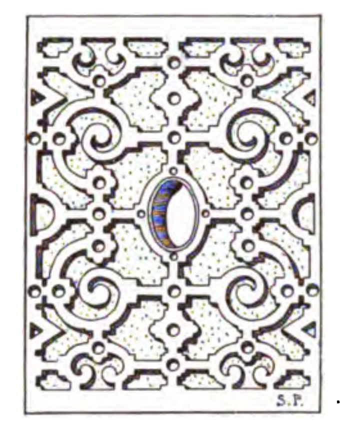
Die Anfänge der Groteskenmalerei liegen im Altertum. Die Grotesken des XVI. Jahrhundertes gehen auf die Anregungen zurück, welche eine künstlerisch lebhaft bewegte Zeit von den neu entdeckten Malereien in den *Titus*-Thermen empfing. *Raffael* gab in den Loggien gleich zu Anfang das Höchste; die Entwickelung geht von da in absteigender Linie. *Giovanni da Udine* und *Pierin del Vaga* halten den Stil *Raffael*'s fest; *Giulio Romano* verwendet in seinen mantuanischen

389) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 21.
390) Nach ebendas., Abt. 18.

Digitized by Google

Arbeiten die Motive freier; er giebt mehr Rankenwerk als Architektur. Dann folgt der Kreis der Zeitgenossen *Vignola's* und *Vasari's*, aus dem als Groteskenmaler namentlich *Taddeo* und *Federigo Zucchari* zu nennen sind. Die Hauptwerke sind die Vigna di papa Giulio und die Fresken in Caprarola um 1560, und noch ganz spät (um 1580) malte *Poccetti* die Decken im ersten Gang der Uffizien im gleichen Stil. In der Schule *Vasari's* berührt sich der Kreis der italienischen Groteskenmalerei mit den in Deutschland thätigen. *Ponzano*, von dem wir wenig mehr als den Namen wissen, mufs hier gearbeitet haben;

Fig. 318.

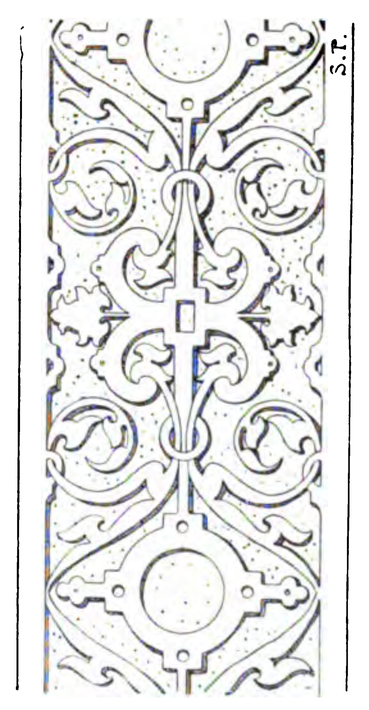


Beschlägeornament am Herterichsbrunnen zu Rothenburg o. T.[392])

Fig. 316. Fig. 317.

Intarsien in *Sta. Agatha* in Österreich[391]).

Fig. 319.



Beschlägeornament in Verbindung mit Moresken.

[391]) Nach ebendas., Bd. IX.
[392]) Nach ebendas., Abt. 3.

Digitized by Google

Friedrich Sustris war ein Schüler *Vasari's*, und *Candid* hat nach *van Mander* unter *Vasari* im Vatikan *(Sala regia)* und an der Domkuppel zu Florenz gearbeitet. Aus dieser gemeinsamen Schule erklärt sich die grofse Übereinstimmung der Grotesken in Bayern mit den italienischen.

Die frühesten Grotesken in Deutschland sind diejenigen in der Residenz zu Landshut (ca. 1535—50). Der Bau (vergl. Art. 82, S. 113) ist von einem Mantuaner ausgeführt; seine dekorative Ausstattung weist gleichfalls auf Mantua. An den Grotesken ist unschwer die Nachahmung der Malereien *Giulio Romano's* wahrzunehmen; aber die Ausführung ist dürftig und befangen.

Fig. 320.



Beschlägeornament in Verbindung mit Moresken.
Intarsia in der *Maria-Magdalena*-Kirche zu Breslau[898]).

Einen höheren Aufschwung nimmt die Groteskenmalerei in Bayern um 1570 mit der Ausmalung der *Fugger*-Zimmer in Augsburg und der grofsen Bauten *Wilhelm V.* und *Maximilian I.* in Landshut und München. Hier treten die eben genannten Schüler der römischen Groteskenmaler ein. Die Leitung hatte *Friedrich Sustris* und später *Peter Candid;* unter diesen ist eine grofse Zahl von Hilfskräften thätig, unter denen *Ponzano*, der in Augsburg selbständig gearbeitet hat, der bedeutendste gewesen sein mag. Die Arbeiten sind im Stil sehr einheitlich.

Als Parallelen wären die Malereien der Vigna di papa Giulio und des Schlosses Caprarola heranzuziehen. Die Einteilung im grofsen ergiebt sich aus der Gliederung der Wände und Gewölbe; in den einzelnen Flächen sind eckige oder runde Gemälde verteilt und die Zwischenräume mit Grotesken gefüllt; die Gruppierung hat etwas Zufälliges und ist nicht mehr so selbstverständlich als in den Loggien; aber das Einzelne ist äufserst reizend. Leider stehen mir ausreichende Aufnahmen nicht zu Gebote; ich gebe dafür (Fig. 313[888]) einen Teil einer Decke aus den Uffizien von *Poccetti*, mehr um die Übereinstimmung der Motive, als um die der Komposition zu erweisen. *Poccetti* komponierte die ganze Decke ohne architektonische Teilung durch, nicht zum Vorteil der Gesamterscheinung.

In den deutschen Grotesken handelt es sich, wie in Caprarola, um die Ausfüllung einzelner Felder von architektonisch geteilten Decken und Gewölben. Was die Schönheit der Linie im Ornament betrifft, sind die Grotesken in den *Fugger*-Zimmern zu Augsburg das Beste unter den deutschen Arbeiten; ihnen steht einzelnes in der Trausnitz (Fig. 314[889]) am nächsten. Das Ornament im Antiquarium und in der Grottenhalle in München ist etwas schematisch und

[898]) Nach ebendas., Abt. 53.

Digitized by Google

Fig. 321.



Vom Schloſs zu Aschaffenburg[394]).

Fig. 322.



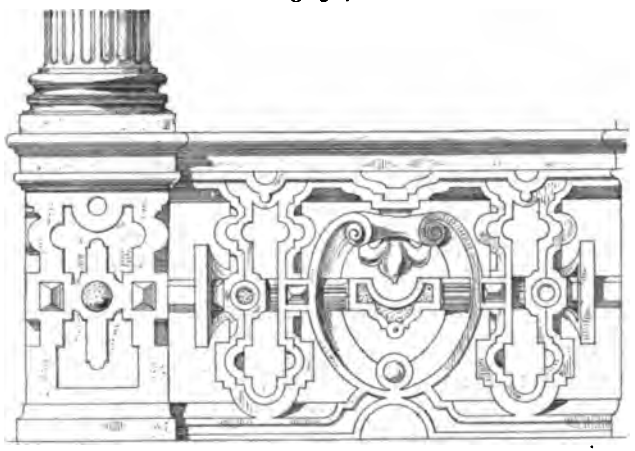
Vom Schloſs zu Aschaffenburg[394]).

Fig. 323.



Vom *Friedrichs*-Bau des Heidelberger Schlosses[394]).

Fig. 324.



Vom Schloſs zu Baden[395]).

Fig. 325.



Fries von der Thür der Kirche *St. Peter* zu Löwen[396]).

Digitized by Google

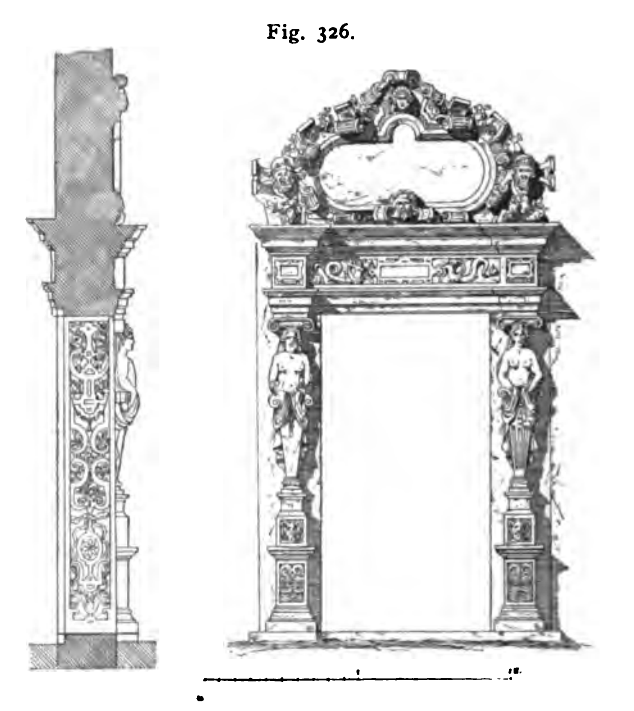
weniger flott gezeichnet. In den unter *Peter Candid*'s Leitung ausgeführten Grotesken der Kaisertreppe in der Münchener Residenz ist die Herkunft aus der römischen Schule noch wohl zu erkennen; aber das Ornament ist etwas überfüllt und die Linienführung weniger graziös.

Grotesken in ähnlichem Stil finden sich im spanischen Saal des Schlosses Ambras bei Innsbruck. In denjenigen des Schlosses Riegersburg in Steiermark treten deutsche Formen neben die italienischen. Aber in die deutsche Renaissance ist die Groteske nur vereinzelt eingedrungen.

133.
Moreske.

Reines Flachornament ist die Moreske. Sie kommt von Oberitalien nach Deutschland; *Peter Flötner* giebt vortreffliche Muster. Die Bedeutung der Moreske in der architektonischen Dekoration ist nicht grofs; ihre Anwendung beschränkt sich fast ausschliefslich auf Intarsien an Thüren und Täfelungen. Die Moreske (Fig. 315[390]) ist ein sehr streng stilisiertes, vollkommen linien- und flächenhaft gewordenes Pflanzenornament. Sie wirkt durch die Schönheit der Linienführung und durch die richtige Verteilung der Blätter und Blüten, und sie ist um so wertvoller, je mehr bei reicher Kombination die Übersichtlichkeit der Linienzüge gewahrt bleibt. In letzterem Punkte unterscheidet sie sich von dem in der architektonischen Dekoration kaum vorkommenden Knotenwerk, welches zwar eine gesetzmäfsige Anordnung sofort ahnen läfst, dessen Gesetz aber doch erst im mühsamen Verfolgen der einzelnen Verschlingungen erkannt wird. Da die Moreske nur ein streng stilisiertes Rankenwerk ist, ist es begreiflich, dafs mancherlei Übergangsformen zwischen beiden vorkommen (Fig. 316 u. 317[391]).

Fig. 326.



Vom *Otto-Heinrichs*-Bau des Heidelberger Schlosses[397]).

134.
Beschläge-ornament.

Aufser vom Rankenwerk und von der Moreske macht die deutsche Renaissance in ausgedehnter Weise Gebrauch von Ornamentmotiven, welche in der organischen Natur kein Vorbild haben.

In der einfachsten Form sind es dünne, nach geometrischen Mustern ausgeschnittene Körper, welche auf die Fläche des Grundes aufgelegt erscheinen. Der Ursprung dieser Ornamentform dürfte in der Zimmer- oder Schreinerkunst zu suchen sein. Ausgesägte und aufgelegte Ornamente dieser Art kommen vom XVI. bis in das XVIII. Jahrhundert vor. Das Ornament hat aber im Steinbau weite Verbreitung gefunden, und da es zuweilen den Schein eines mit Nägeln

[394]) Nach ebendas., Abt. 26, 9 u. Bd. IX.
[395]) Nach ebendas., Abt. 23.
[396]) Nach: Ysendyck, a. a. O.
[397]) Nach: Koch & Seitz, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 327.



Von einer Thür in der Hofburg zu Prag[394]).

Fig. 328.

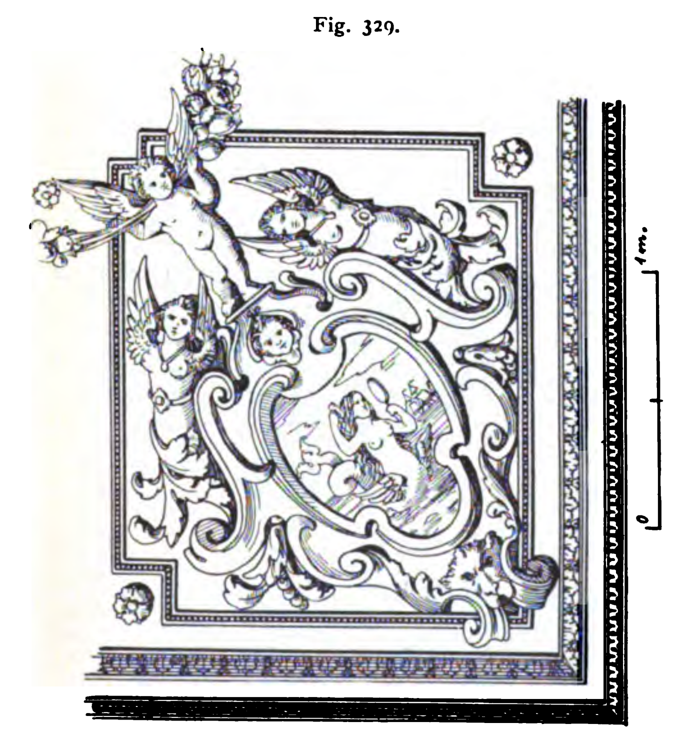


Epitaph auf dem Johannis-Friedhof zu Nürnberg[399]).

befestigten Beschläges hat, ist es Beschlägeornament genannt worden. Ich behalte die nicht ganz ausreichende Benennung in Ermangelung einer besseren bei. Zuweilen kommt es als reines Flachornament in Intarsia vor.

Das Ornament setzt sich aus gerad- und krummlinig begrenzten Flächen, welche durch kurze Stege verbunden sind, zusammen (Fig. 318[392]). Da die Flächen des Ornaments stets eine ziemliche Breite behalten, sind reiche Kombinationen ausgeschlossen. Werden reichere Wirkungen angestrebt, so tritt das Beschlägeornament wohl mit der Moreske in Verbindung. In Fig. 319 sind beide Motive einander genähert; das Beschläge ist leicht, die Moreske kräftig gehalten. In Fig. 320[393]) sind sie in Kontrast gesetzt; das kräftige Beschläge wird von zarten, schwungvoll gezeichneten Moresken umspielt.

Fig. 329.



Von einer Stuckdecke im Schloss Limberg in der Steiermark[398]).

135.
Rollwerk.

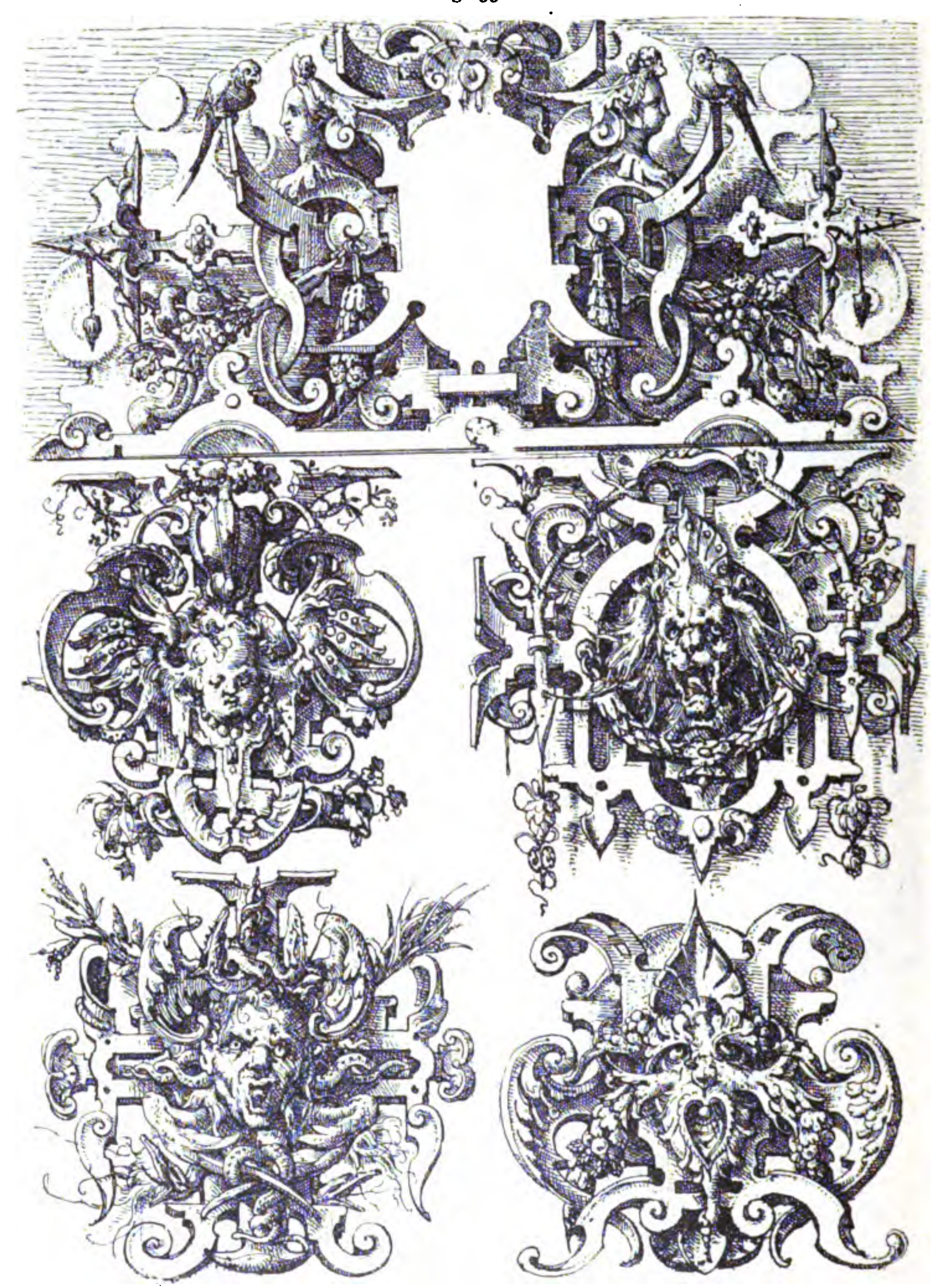
Das Beschlägeornament ist, wenn auch über den Grund erhaben, doch völlig flächenhaft. Man blieb aber bei der Entwickelung in

[398]) Nach: Deutsche Renaissance, Bd. IX.

[399]) Nach ebendas., Abt. 1.

Digitized by Google

Fig. 330.



Kartuschen von *Wendel Dietterlin*[400]).

einer Ebene nicht stehen, sondern liefs entweder die Enden sich vom Grunde erheben oder entwickelte das Ornament aus zwei flachen Körpern; damit geht es in die Ornamentformen des Rollwerkes und der Kartusche über (vergl. Fig. 321 bis 323 u. 327[394]). Beide haben sich nicht aus dem Beschlägeornament entwickelt, sondern sind in ihren Anfängen älter als dieses.

400) Nach: WENDEL DIETTERLIN, a. a. O.

Digitized by Google

Fig. 331.

Pfeiler an der Kanzel in *St. Jürgen* zu Wismar[401]).

Fig. 332.

Kartusche am Gestühl im Rathaus zu Nymwegen[402]).

Fig. 334.



Füllung im Hause der Schützengilde zu Antwerpen[402]).

Fig. 335.

Von einem Säulenschaft am Portal des Gymnasiums zu Koblenz[403]).

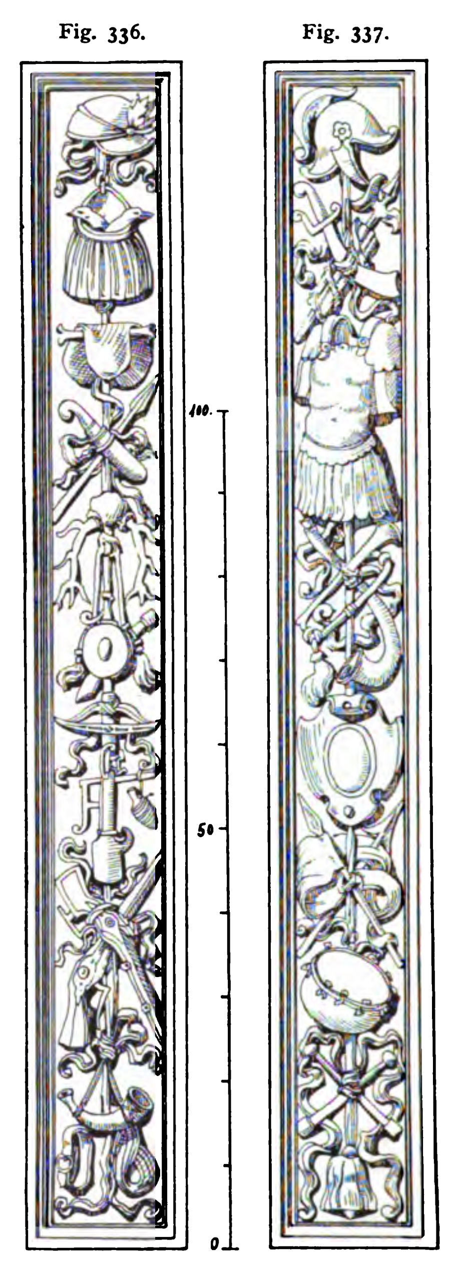
Fig. 333.



Füllung an der Kanzel im Dom zu Trier[401]).

Digitized by Google

Lichtwark definiert[405]) das Rollwerk folgendermafsen: »Es ist die Bewegung der Fläche in so allgemeiner Form, wie die Spirale die der Linie«. Es ist der Begriff der Elastizität, den wir hier wie dort in die spirale Biegung einer freien Endigung legen. So ist das Rollwerk zunächst da am Platz, wo sich freie Endigungen einer Fläche ungezwungen ergeben (Fig. 324[395]). Man begnügte sich aber damit nicht, sondern erhöhte die Zahl freier Endigungen in willkürlicher Weise, um sie aufrollen zu können. Da dies am Rande von Flächen durch Einschnitte leicht zu bewerkstelligen war, tritt das Rollwerk am häufigsten an Umrahmungen auf. Der Aufsatz einer Thür im *Otto-Heinrichs*-Bau des Heidelberger Schlosses (Fig. 326[397]) ist ein bezeichnendes Beispiel. Auch die italienische Renaissance kennt das Rollwerk und wendet es in analoger Weise, wenn auch in anderer Formbehandlung an (Fig. 329[398]).



Trophäen im Hirschvogelsaal zu Nürnberg[406]).

136. Kartusche.

Seine hauptsächlichste Anwendung findet das Rollwerk in der Kartusche. Die Kartusche ist ein ornamentales Gebilde, das aus zwei oder mehr übereinander gelegten Flächen besteht. Die Flächen sind in ähnlicher Weise wie das Beschlägeornament ausgeschnitten; nur die Endigungen der einen werden durch die Öffnungen der anderen gesteckt. Fig. 325[396]) ist eine sehr einfache Kartusche; die Flächen durchdringen sich nur einmal. In Fig. 328[399]) ist die Durchdringung eine mehrfache und der Eindruck ziemlich reich. Die Kartusche ist im Grunde auch ein Umrahmungsmotiv; ist sie nicht als solches gedacht, so wird ihr in der Mitte eine Figur (Fig. 325), ein Kopf und dergl. in Relief vorgelegt. *Wendel Dietterlin* giebt eine Reihe solcher Kartuschen, welche von seiner reichen Erfindungsgabe ein glänzendes Zeugnis geben (Fig. 330[400]).

Wenn der Kartusche bei einer Ausführung in kleinem Mafsstab, wie an Goldschmiedearbeiten (wo überdies das Material ihre Anwendung rechtfertigt) zuweilen reizende Wirkungen nicht abgesprochen werden können, so bleibt ihre Übertragung in

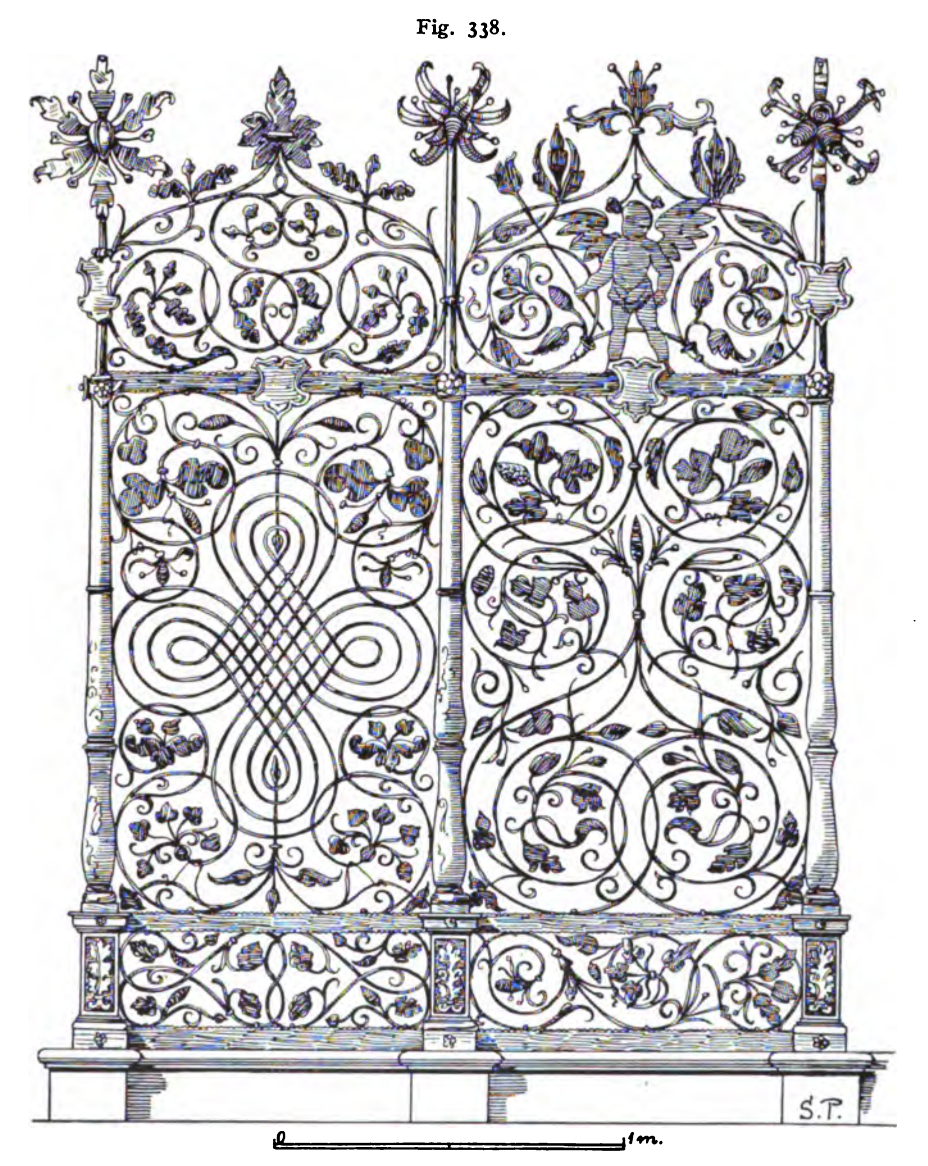
[401]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 59.
[402]) Nach: Ysendyck, a. a. O.
[403]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 45.
[404]) Nach ebendas., Abt. 42.
[405]) A. a. O., S. 18.
[406]) Nach: Deutsche Renaissance, Abt. 1.

Digitized by Google

das Grofse stets bedenklich; denn sie läfst eine feinere formale Durchbildung nicht zu und verführt nur zu leicht zu bizarren Extravaganzen.

Aber gerade deshalb entsprach sie in hohem Mafse dem Geschmack des XVI. Jahrhundertes. Man wandte sie nicht nur zur Belebung von Flächen an, sondern gestaltete sogar Stützen als Kartuschen (Fig. 331 [401]), was schon von vornherein barock ist.

Fig. 338.



Schmiedeeisernes Gitter am Grabmal des Kaisers *Maximilian I.* zu Innsbruck [407]).

Im späteren XVI. Jahrhundert findet von den Niederlanden aus eine Art, das Rollwerk und die Kartusche mit vegetabilischen und animalischen Motiven zu vermengen, Verbreitung, die man neuerdings als Florisstil bezeichnet hat. Wie weit *Cornelius Floris* wirklich ihr Erfinder ist, soll hier nicht untersucht werden; die harten Formen des Rollwerkes drängen auch anderwärts auf solche

407) Nach ebendas., Bd. IX.

Digitized by Google

Kombinationen (vergl. Fig. 328). Beim Florisstil kann man aber in der That von einem festen Schultypus sprechen. Er arbeitet mit einfachen Kartuschen, welche durch Hermen, Bänder, Festons und andere Einzelmotive belebt werden (Fig. 332 u. 334[402]). Auch das einfachere Beschlägeornament wird, namentlich in den Rheinlanden, in ähnlicher Weise bereichert (Fig. 335[404]); ja es entstehen Kombinationen, die sich in ihrem Aufbau der Groteske nähern (Fig. 333[408]).

Fig. 339.

Gitter in Ischl[407]).

Bald nach Beginn des XVII. Jahrhundertes beginnt der Verfall des Rollwerkes; aus seiner Auflösung geht der schreckliche Knorpelstil hervor. Es mag genügen, wenn ich in dieser Richtung auf Fig. 87 (S. 72) und auf Art. 78 (S. 107 ff.) verweise.

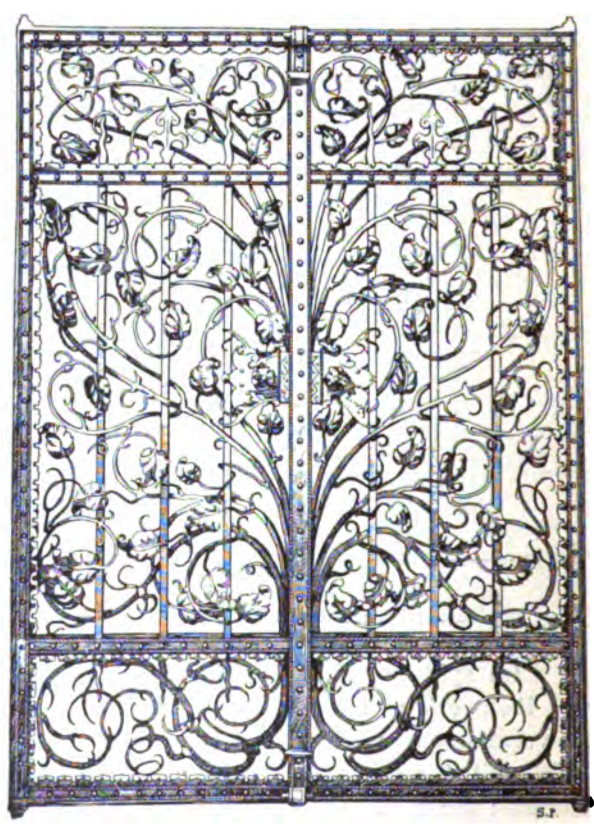
137.
Trophäen.

Ein Füllungsornament, das hauptsächlich der Frührenaissance angehört, ist die Trophäe. Sie wird aus Waffen, Jagdgeräten, Musikinstrumenten oder anderen Gerätschaften zusammengesetzt. *Flötner* hat im Hirschvogelsaal zu Nürnberg vortreffliche Trophäen gegeben (Fig. 336 u. 337[406]). Grofse Verbreitung hat die Trophäe in der deutschen Renaissance nicht gefunden.

138.
Ornamente in Schmiedeeisen.

Das Schmiedeeisen, das zu Abschlufsgittern aller Art verwandt wird, hat seinen eigenen Ornamentstil. Die Renaissance verwendet fast ausschliefslich das Rundeisen. Die geringe Körperlichkeit des Materials zwingt zu linearer Komposition, sei es zu Systemen von Spiralen, sei es zu geradlinigen Durchdringungen (Fig. 338 u. 339[407]). Wo sich die Linien berühren, werden die Eisen durch Ringe verbunden; wo sie sich kreuzen, werden sie durcheinander gesteckt. Solche Durchdringungen sind auch bei Spiralen nötig, um Schutz gegen Verbiegung zu bieten; alsdann zweigen Ranken von den Spiralen ab. Um das Ornament nicht allzudünn erscheinen zu lassen, werden einzelne Stellen des Eisens breit geschlagen, sei es zu Gestaltungen nach Art der Moresken (Fig. 339), sei es

Fig. 340.



Schmiedeeisernes Gitter[408]).

408) Nach: Hirt, G. Der Formenschatz der Renaissance, 1894.

Digitized by Google

zu Blättern und Blumen (Fig. 338). Am Oberrhein und in der Schweiz kommen Gitter vor, welche perspektivische Darstellungen von Innenräumen, lichte Hallen, enthalten. Gute Beispiele sind im Dom zu Konstanz.

Neben den streng stilisierten Eisenarbeiten kommen auch solche vor, an welchen das vegetabilische Ornament in naturalistischer Weise vorgetragen ist (Fig. 340[498]); sie leiten hinüber zu den Bravourstücken des XVIII. Jahrhundertes.

Litteratur.

Bücher über die »Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark«.

Deutsche Renaissance. Herausg. von A. ORTWEIN. Leipzig 1871—75. — Neue Folge, herausg. von SCHEFFERS. Leipzig 1876—88.

LÜBKE, W. Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart 1872—73. — 2. Aufl.: 1881—82.

FRITSCH, K. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1880—91.

NECKELMANN, F. S. Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Beschreibender Text von F. MEHLDAHL. Berlin 1888.

GALLAND, G. Die Renaissance in Holland. Berlin 1882.

GURLITT, C. Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus in Italien, Belgien, Holland, Frankreich, England und Deutschland. Stuttgart 1887—89.

LICHTWARK, A. Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888.

GURLITT, C. Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

EWERBECK, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. Unter Mitwirkung von A. NEUMEISTER, H. LEEW & E. MOURIS. Leipzig 1891.

LAMBERT, A. & E. STAHL. Motive der deutschen Architektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in historischer Anordnung. Mit Text von BERLEPSCH. Stuttgart 1891—93.

Die Baukunst. Herausg. von R. BORRMANN & R. GRAUL. Heft 1: Das deutsche Wohnhaus der Renaissance. Von F. LUTHMER. Berlin u. Stuttgart 1898.

Digitized by Google

Hervorragendes Werk für Architekten, Archäologen und Kunsthistoriker.

DIE KIRCHLICHE BAUKUNST

DES ABENDLANDES.

Historisch und systematisch dargestellt

von

DR. G. DEHIO und **G. v. BEZOLD**

Professor der Kunstgeschichte an der Universität Strafsburg. — Erstem Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

8 Lieferungen Atlas mit ca. 550 Bildertafeln und 2 Bände Text.

Bis jetzt erschienen: Atlas Lieferung 1—7, Text Band I und Band II, Erste Hälfte.

Gesamt-Preis: 237 Mark.

Bei der Bearbeitung der **Kirchlichen Baukunst des Abendlandes,** wohl der grofsartigsten Erscheinung der gesamten Kunstgeschichte geht die Absicht der Verfasser dahin, die Einheitlichkeit der Entwicklung in der reichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nachzuweisen. Die innere Entwicklungsgeschichte der im **Christlichen Kirchenbau vom vierten bis zum sechzehnten Jahrhundert** verwirklichten architektonischen Ideen ist das Thema ihrer Arbeit.

Für jeden Architekten, welcher in mittelalterlichen Stilen arbeitet, bildet das Werk eines der wichtigsten litterarischen Hilfsmittel.

„Es giebt kein Werk, das mit gleicher Vollständigkeit, kritischer Auswahl, systematischer Anordnung und präziser Darstellung die kirchlichen Baudenkmäler zusammenstellt und mit wissenschaftlicher Vertiefung und fachmännischer Sachkenntnis behandelt."

Wochenblatt für Baukunde.

„Die kirchliche Baukunst des Abendlandes"

ist zu beziehen durch alle Buchhandlungen,
welche auf Verlangen die **erste Lieferung** gerne **zur Ansicht** vorlegen.

Illustrierte Prospekte gratis.

Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung (A. Kröner) in Stuttgart.

Digitized by Google

Wichtigstes Werk für Architekten,

Ingenieure, Bautechniker, Baubehörden, Baugewerkmeister, Bauunternehmer.

Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Prof. Dr. **J. Durm,** Geh. Rat in Karlsruhe und
Prof. Dr. **H. Ende,** Geh. Regierungs- und Baurat, Präsident der Kunstakademie in Berlin,
herausgegeben von Prof. Dr. **Ed. Schmitt,** Geh. Baurat in Darmstadt.

Erster Teil.

ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

1. Band, Heft 1: **Einleitung.** (Theoretische und historische Uebersicht.) Von Geh. Rat † Dr. A. v. Essenwein, Nürnberg. — **Die Technik der wichtigeren Baustoffe.** Von Hofrat Prof. Dr. W. F. Exner, Wien, Prof. † H. Hauenschild, Berlin, Reg.-Rat Prof. Dr. G. Lauboeck, Wien und Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt. Zweite Auflage.
Preis: 10 Mark, in Halbfranz gebunden 13 Mark.

Heft 2: **Die Statik der Hochbaukonstruktionen.** Von Geh. Baurat Prof. Th. Landsberg, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

2. Band: **Die Bauformenlehre.** Von Prof. J. Bühlmann, München. Zweite Auflage.
Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

3. Band: **Die Formenlehre des Ornaments.** In Vorbereitung.

4. Band: **Die Keramik in der Baukunst.** Von Prof. R. Borrmann, Berlin.
Preis: 8 Mark, in Halbfranz gebunden 11 Mark.

5. Band: **Die Bauführung.** Von Geh. Baurat Prof. H. Koch, Berlin. Preis: 12 M., in Halbfrz. geb. 15 M.

Zweiter Teil.

DIE BAUSTILE.

Historische und technische Entwickelung.

1. Band: **Die Baukunst der Griechen.** Von Geh. Rat Prof. Dr. J. Durm, Karlsruhe. Zweite Auflage. Preis: 20 Mark, in Halbfranz gebunden 23 Mark.

2. Band: **Die Baukunst der Etrusker und der Römer.** Von Geh. Rat Prof. Dr. J. Durm, Karlsruhe. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

3. Band, Erste Hälfte: **Die altchristliche und byzantinische Baukunst.** Zweite Auflage. Von Prof. Dr. H. Holtzinger, Hannover. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

Zweite Hälfte: **Die Baukunst des Islam.** Von Direktor J. Franz-Pascha, Kairo. Zweite Auflage. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

4. Band: **Die romanische und die gotische Baukunst.**

Heft 1: **Die Kriegsbaukunst.** Von Geh. Rat † Dr. A. v. Essenwein, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 2: **Der Wohnbau.** Von Geh. Rat † Dr. A. v. Essenwein, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 3: **Der Kirchenbau.** Von Reg.- u. Baurat M. Hasak, Berlin.
Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Heft 4: **Einzelheiten des Kirchenbaues.** Von Reg.- u. Baurat M. Hasak, Berlin.
Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

5. Band: **Die Baukunst der Renaissance in Italien.** Von Geh. Rat Prof. Dr. J. Durm, Karlsruhe.
Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

6. Band: **Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.** Von Architekt Dr. H. Baron v. Geymüller, Baden-Baden.

Heft 1: **Historische Darstellung der Entwickelung des Baustils.**
Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Heft 2: **Struktive und ästhetische Stilrichtungen. — Kirchliche Baukunst.**
Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

7. Band: **Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark.** Von Direktor Dr. G. v. Bezold, Nürnberg. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Jedes Heft bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes und ist auch einzeln käuflich.

Digitized by Google

DRITTER TEIL.

DIE HOCHBAUKONSTRUKTIONEN.

1. Band: **Konstruktionselemente** in Stein, Holz und Eisen. Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. F. HEINZERLING, Aachen und Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. — **Fundamente.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

2. Band: **Raumbegrenzende Konstruktionen.**

Heft 1: **Wände und Wandöffnungen.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 2: **Einfriedigungen, Brüstungen und Geländer; Balkone, Altane und Erker.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Gesimse.** Von Prof. † A. GÖLLER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 20 M., in Halbfranz geb. 23 M.

Heft 3, a: **Balkendecken.** Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover. Zweite Aufl. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 3, b: **Gewölbte Decken; verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig, Bau- und Betriebs-Inspektor A. SCHACHT, Celle, und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. Preis: 24 Mark, in Halbfranz gebunden 27 Mark.

Heft 4: **Dächer;** Dachformen. Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Dachstuhlkonstruktionen. Von Geh. Baurat Prof. TH. LANDSBERG, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

Heft 5: **Dachdeckungen;** verglaste Dächer und Dachlichter; massive Steindächer, Nebenanlagen der Dächer. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin, Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Geh. Oberbaurat L. SCHWERING, St. Johann a. d. Saar. Zweite Auflage. Preis: 26 Mark, in Halbfranz gebunden 29 Mark.

3. Band, Heft 1: **Fenster, Thüren** und andere bewegliche Wandverschlüsse. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.

Heft 2: **Anlagen zur Vermittelung des Verkehrs in den Gebäuden** (Treppen und innere Rampen; Aufzüge; Sprachrohre, Haus- und Zimmer-Telegraphen). Von Direktor † J. KRÄMER, Frankenhausen, Kaiserl. Rat PH. MAYER, Wien, Baugewerkschullehrer O. SCHMIDT, Posen und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 14 Mark, in Halbfranz gebunden 17 Mark.

Heft 3: **Ausbildung der Fussboden-, Wand- und Deckenflächen.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Preis: 18 Mark, in Halbfranz gebunden 21 Mark.

4. Band: **Anlagen zur Versorgung der Gebäude mit Licht und Luft, Wärme und Wasser.** Versorgung der Gebäude mit Sonnenlicht und Sonnenwärme. Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Künstliche Beleuchtung der Räume. Von Geh. Regierungsrat Prof. H. FISCHER und Prof. Dr. W. KOHLRAUSCH, Hannover. — Heizung und Lüftung der Räume. Von Geh. Regierungsrat Prof. H. FISCHER, Hannover. — Wasserversorgung der Gebäude. Von Prof. Dr. O. LUEGER, Stuttgart. Zweite Auflage. Preis: 22 Mark, in Halbfranz gebunden 25 Mark.

5. Band: **Koch-, Spül-, Wasch- und Bade-Einrichtungen.** Von Geh. Bauräten Professoren † E. MARX und Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Entwässerung und Reinigung der Gebäude;** Ableitung des Haus-, Dach- und Hofwassers; Aborte und Pissoirs; Entfernung der Fäkalstoffe aus den Gebäuden. Von Privatdocent Bauinspektor M. KNAUFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Aufl. (Vergriffen.) **Dritte Auflage in Vorbereitung.**

6. Band: **Sicherungen gegen Einbruch.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. — **Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik.** Von Geh. Baurat † A. ORTH, Berlin. — **Glockenstühle.** Von Geh. Rat Dr. C. KÖPCKE, Dresden. — **Sicherungen gegen Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen; Stützmauern.** Von Baurat E. SPILLNER, Essen. — **Terrassen und Perrons, Freitreppen und äussere Rampen.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen. — **Vordächer.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Eisbehälter und sonstige Kühlanlagen.** Von Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin und Baurat E. SPILLNER, Essen. Zweite Auflage. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

Digitized by Google

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

VIERTER TEIL.

ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG DER GEBÄUDE.

1. Halbband: **Die architektonische Komposition.** Allgemeine Grundzüge. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Die Proportionen in der Architektur. Von Prof. A. THIERSCH, München. — Die Anlage des Gebäudes. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Die Gestaltung der äusseren und inneren Architektur. Von Prof. J. BÜHLMANN, München. — Vorräume, Treppen-, Hof- und Saal-Anlagen. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.)
Dritte Auflage in Vorbereitung.

2. Halbband: **Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehres.**

Heft 1: **Wohnhäuser.** Von Geh. Hofrat Prof. C. WEISSBACH, Dresden.
Preis: 21 Mark, in Halbfranz gebunden 24 Mark.

Heft 2: **Gebäude für Geschäfts- und Handelszwecke** (Geschäfts-, Kauf- und Warenhäuser, Gebäude für Banken und andere Geldinstitute, Passagen oder Galerien, Börsengebäude). Von Prof. Dr. H. AUER, Bern, Architekt P. KICK, Berlin, Prof. K. ZAAR, Berlin und Docent A. L. ZAAR, Berlin. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

Heft 3: **Gebäude für den Post-, Telegraphen- und Fernsprechdienst.** Von Postbaurat R. NEUMANN, Erfurt. Preis: 10 Mark, in Halbfranz gebunden 13 Mark.

3. Halbband: **Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft und der Lebensmittel-Versorgung.**

Heft 1: **Landwirtschaftliche Gebäude und verwandte Anlagen.** Von Prof. A. SCHUBERT, Kassel und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage.
Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

Heft 2: **Gebäude für Lebensmittel-Versorgung** (Schlachthöfe und Viehmärkte; Märkte für Lebensmittel; Märkte für Getreide; Märkte für Pferde und Hornvieh). Von Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin und Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 16 Mark, in Halbfranz gebunden 19 Mark.

4. Halbband: **Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke.**

Heft 1: **Schankstätten und Speisewirtschaften, Kaffeehäuser und Restaurants.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Volksküchen und Speiseanstalten für Arbeiter; Volks-Kaffeehäuser.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Oeffentliche Vergnügungsstätten.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Festhallen.** Von Geh. Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. — **Gasthöfe höheren Ranges.** Von Geh. Baurat H. v. D. HUDE, Berlin. — **Gasthöfe niederen Ranges, Schlaf- und Herbergshäuser.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.)
Dritte Auflage in Vorbereitung.

Heft 2: **Baulichkeiten für Kur- und Badeorte.** Von Architekt † J. MYLIUS, Frankfurt a. M. und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Gebäude für Gesellschaften und Vereine.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. E. SCHMITT und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — **Baulichkeiten für den Sport. Sonstige Baulichkeiten für Vergnügen und Erholung.** Von Geh. Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe, Architekt † J. LIEBLEIN, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. R. v. REINHARDT, Stuttgart und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. Preis: 11 Mark, in Halbfranz gebunden 14 Mark.

5. Halbband: **Gebäude für Heil- und sonstige Wohlfahrts-Anstalten.**

Heft 1: **Krankenhäuser.** Von Prof. F. O. KUHN, Berlin. Zweite Auflage.
Preis: 32 Mark, in Halbfranz gebunden 35 Mark.

Heft 2: **Verschiedene Heil- und Pflege-Anstalten** (Irrenanstalten, Entbindungsanstalten, Heimstätten für Wöchnerinnen und für Schwangere, Sanatorien, Lungenheilstätten, Heimstätten für Genesende); **Versorgungs-, Pflege- und Zufluchtshäuser.** Von Stadtbaurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Oberbaurat und Geh. Regierungsrat † A. FUNK, Hannover und Prof. K. HENRICI, Aachen. Zweite Auflage.
Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 3: **Bade- und Schwimm-Anstalten.** Von Baurat F. GENZMER, Wiesbaden.
Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 4: **Wasch- und Desinfektions-Anstalten.** Von Baurat F. GENZMER, Wiesbaden.
Preis: 9 Mark, in Halbfranz gebunden 12 Mark.

Jedes Heft bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes und ist auch einzeln käuflich.

Digitized by Google

6. Halbband: **Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst.**

Heft 1: **Niedere und höhere Schulen** (Schulbauwesen im allgemeinen; Volksschulen und andere niedere Schulen; niedere techn. Lehranstalten u. gewerbl. Fachschulen; Gymnasien und Real-Lehranstalten, mittlere techn. Lehranstalten, höhere Mädchenschulen, sonstige höhere Lehranstalten; Pensionate u. Alumnate, Lehrer- u. Lehrerinnen-Seminare, Turnanstalten). Von Stadtbaurat G. Behnke, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. † H. Lang, Karlsruhe, Architekt † O. Lindheimer, Frankfurt a. M., Geh. Bauräten Prof. Dr. E. Schmitt und † Dr. H. Wagner, Darmstadt. (Vergriffen.) Zweite Auflage unter der Presse.

Heft 2: **Hochschulen**, zugehörige und verwandte wissenschaftliche Institute (Universitäten; technische Hochschulen; naturwissenschaftliche Institute; medizinische Lehranstalten der Universitäten; technische Laboratorien; Sternwarten und andere Observatorien). Von Geh. Oberbaurat H. Eggert, Berlin, Baurat C. Junk, Berlin, Geh. Hofrat Prof. C. Körner, Braunschweig, Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt, Oberbaudirektor † Dr. P. Spieker, Berlin und Geh. Regierungsrat L. v. Tiedemann, Potsdam. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 3: **Künstler-Ateliers, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen; Konzerthäuser und Saalbauten.** Von Reg.-Baumeister C. Schaupert, Nürnberg, Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt und Prof. C. Walther, Nürnberg. Preis: 15 Mark, in Halbfranz gebunden 18 Mark.

Heft 4: **Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen** (Archive; Bibliotheken; Museen; Pflanzenhäuser; Aquarien; Ausstellungsbauten). Von Baurat † A. Kerler, Karlsruhe, Stadtbaurat A. Kortüm, Halle, Architekt † O. Lindheimer, Frankfurt a. M., Prof. A. Messel, Berlin, Architekt R. Opfermann, Mainz, Geh. Bauräten Prof. Dr. E. Schmitt und † Dr. H. Wagner, Darmstadt. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

Heft 5: **Theater- und Cirkusgebäude.** Von Baurat M. Semper, Hamburg und Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt. Unter der Presse.

7. Halbband: **Gebäude für Verwaltung, Rechtspflege und Gesetzgebung; Militärbauten.**

Heft 1: **Gebäude für Verwaltung und Rechtspflege** (Stadt- und Rathäuser; Gebäude für Ministerien, Botschaften und Gesandtschaften; Geschäftshäuser für Provinz- und Kreisbehörden; Geschäftshäuser für sonstige öffentliche und private Verwaltungen; Leichenschauhäuser; Gerichtshäuser; Straf- und Besserungsanstalten). Von Prof. F. Bluntschli, Zürich, Stadtbaurat A. Kortüm, Halle, Prof. G. Lasius, Zürich, Stadtbaurat † G. Osthoff, Berlin, Geh. Baurat Prof. Dr. E. Schmitt, Darmstadt, Baurat F. Schwechten, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. Wagner, Darmstadt und Baudirektor † Th. v. Landauer, Stuttgart. Zweite Auflage.
Preis: 27 Mark, in Halbfranz gebunden 30 Mark.

Heft 2: **Parlaments- und Ständehäuser; Gebäude für militärische Zwecke.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. P. Wallot, Dresden, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. Wagner, Darmstadt und Oberstleutnant F. Richter, Dresden. Zweite Aufl. Preis: 12 Mark, in Halbfranz gebunden 15 Mark.

8. Halbband: **Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.**

Heft 1: **Kirchen.** Von Hofrat Prof. Dr. C. Gurlitt, Dresden. In Vorbereitung.

Heft 2 u. 3: **Denkmäler.** Von Architekt A. Hofmann, Berlin. Unter der Presse.

Heft 4: **Bestattungsanlagen.** Von Städt. Baurat H. Grässel, München. In Vorbereitung.

9. Halbband: **Der Städtebau.** Von Geh. Baurat J. Stübben, Köln. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

10. Halbband: **Die Garten-Architektur.** Von Baurat A. Lambert und Architekt E. Stahl, Stuttgart.
Preis: 8 Mark, in Halbfranz gebunden 11 Mark.

Das »Handbuch der Architektur« ist zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen, welche auf Verlangen auch einzelne Bände zur Ansicht vorlegen. Die meisten Buchhandlungen liefern das »Handbuch der Architektur« auf Verlangen sofort vollständig, soweit erschienen, oder eine beliebige Auswahl von Bänden, Halbbänden und Heften auch gegen monatliche Teilzahlungen. Die Verlagshandlung ist auf Wunsch bereit, solche Handlungen nachzuweisen.

Stuttgart,
im März 1903.

Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung
A. Kröner.

Digitized by Google

Handbuch der Architektur.

Unter Mitwirkung von Prof. Dr. **J. Durm,** Geh. Rat in Karlsruhe und
Prof. Dr. **H. Ende,** Geh. Regierungs- und Baurat, Präsident der Kunstakademie in Berlin,
herausgegeben von Prof. Dr. **Ed. Schmitt,** Geh. Baurat in Darmstadt.

Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung (A. Kröner) in Stuttgart.

Alphabetisches Sach-Register.

Digitized by Google

Jedes Heft bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes und ist auch einzeln käuflich.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

	Teil	Band	Heft
Deckenlichter	III	2	3,b
"	III	3	1
Denkmäler	IV	8	2/3
Desinfektions-Anstalten	IV	5	4
Desinfektions-Einrichtungen	III	5	
Einfriedigungen	III	2	2
"	IV	9	
Einrichtung der Gebäude	IV	1/8	
Eisbehälter	III	6	
Eisen und Stahl als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Eisenbahn-Verwaltungsgebäude	IV	7	1
Eislaufbahnen	IV	4	2
Elasticitäts- und Festigkeitslehre	I	1	2
Elektrische Beleuchtung	III	4	
Elektrotechnische Institute	IV	6	2
Entbindungs-Anstalten	IV	5	2
Entwässerung der Dachflächen	III	2	5
Entwässerung der Gebäude	III	5	
Entwerfen der Gebäude	IV	1/8	
Entwürfe, Anfertigung der	I	5	
Erhellung der Räume mittels Sonnenlicht	III	3	1
Erholung. Gebäude für Erholungszwecke	IV	4	
Erker	III	2	2
Etrusker. Baukunst der Etrusker	II	2	
Exedren	IV	4	2
"	IV	9	
Exerzierhäuser	IV	7	2
Fabrik- und Gewerbewesen	IV	7	1
Fahnenstangen	III	2	5
Fahrradbahnen	IV	4	2
Fahrstühle	III	3	2
Fäkalstoffe-Entfernung aus den Gebäuden	III	5	
Fassadenbildung	IV	1	
Fenster	III	3	1
Fenster- und Thüröffnungen	III	2	1
Fernsprechdienst, Gebäude für	IV	2	3
Fernsprech-Einrichtungen	III	3	2
Festhallen	IV	4	1
Festigkeitslehre	I	1	2
Findelhäuser	IV	5	2
Fluranlagen	IV	1	
Formenlehre des Ornaments	I	3	
Freimaurer-Logen	IV	4	2
Freitreppen	III	6	
"	IV	9	
Fundamente	III	1	
Fussböden	III	3	2
Galerien und Passagen	IV	2	2
Garten-Architektur	IV	10	
Gartenhäuser	IV	4	2
"	IV	9	
Gasbeleuchtung	III	4	
Gasthöfe	IV	4	1
Gebär-Anstalten	IV	5	2
Gebäudebildung	IV	1	
Gebäudelehre	IV	1/8	
Gefängnisse	IV	7	1
Geflügelzüchtereien	IV	3	1
Gehöftanlagen, landwirtschaftliche	IV	3	1
Geländer	III	2	2
Gerichtshäuser	IV	7	1
Gerüste	I	5	
Gesandtschaftsgebäude	IV	7	1
Geschäftshäuser	IV	2	2
Geschichte der Baukunst	II		
Antike Baukunst	II	1/2	
Mittelalterliche Baukunst	II	3/4	
Baukunst der Renaissance	II	5/7	
Gesimse	III	2	2
Gestaltung der äusseren und inneren Architektur	IV	1	
Gestüte	IV	3	1
Getreidemagazine	IV	3	1
Gewächshäuser	IV	6	4
Gewerbeschulen	IV	6	1
Gewölbe. Statik der Gewölbe	I	1	2
Gewölbte Decken	III	2	3,b
Giebelspitzen der Dächer	III	2	5
Glas als Material des Ausbaues	I	1	1
Glockenstühle	III	6	
Gotische Baukunst	II	4	
Griechen. Baukunst der Griechen	II	1	
Gutshöfe	IV	3	1
Gymnasien	IV	6	1
Handel. Gebäude für die Zwecke des Handels	IV	2	2
Handelsschulen	IV	6	1
Heil-Anstalten	IV	5	
Heizung der Räume	III	4	
Herbergshäuser	IV	4	1
Herrensitze	IV	2	1
Hochbau-Konstruktionen	III	1/6	
Hochbaukunde, allgemeine	I	1/5	
Hochlicht	III	3	1
Hochschulen	IV	6	2
Hof-Anlagen	IV	1	
Hofflächen, Befestigung der	III	6	
Holz als Konstruktionsmaterial	I	1	1
Hospitäler	IV	5	1
Hotels	IV	4	1
Innerer Ausbau	III	3/6	
Innungshäuser	IV	4	2
Institute, wissenschaftliche	IV	6	2
Irren-Anstalten	IV	5	2
Islam. Baukunst des Islam	II	3	2
Isolier-Hospitäler (Absond.-Häuser)	IV	5	1
Justizpaläste	IV	7	1
Kadettenhäuser	IV	7	2
Kaffeehäuser	IV	4	1
Kasernen	IV	7	2
Kaufhäuser	IV	2	2
Kegelbahnen	IV	4	2

Digitized by Google

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

Jedes Heft bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes und ist auch einzeln käuflich.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen.

Digitized by Google





Digitized by Google


Digitized by Google